G. M. SCALINGER

IBSEN

STUDIO CRITICO

NAPOLI
Edizione del periodico **FORTUNIO**
24, Egiziaca a Pizzofalcone

1895

IBSEN

IBSEN

G. M. Scalinger

IBSEN

STUDIO CRITICO

NAPOLI
EDIZIONE DEL PERIODICO FORTUNIO
21, Egiziaca a Pizzofalcone

1895

a Ferdinando Martini

la cui limpida vigilante critica

serenamente prevede gl' intenti e il cammino

dell' Arte novissima

dedico

questo breve Studio

perchè dal nome illustre

esso tragga auspicio

e dall' auspicio fortuna.

Un Vegliardo , battagliero , temerario e tenace, erge la testa, ispida nella chioma candida, e irrequieta nello sguardo penetrante. La superba figura dell' apostolo si eleva sulla folla delle vecchie credenze e de' pregiudizî annosi. Ei si dibatte, indomito, forte della lontana vittoria e altero nell'orgoglio di conquidere al suo pensiero il pensiero degli altri.

Per quanto viva solo e creda che la maggior forza dell'intelletto sia nella solitudine; per quanto dispregi le masse e stimi assai poco l'imponenza del numero, un nobile convincimento lo assicura che soltanto il dominio delle idee influisce sullo spirito degli uomini, e che le conquiste de' solitarî come lui son quelle che impereranno sul-

l'avvenire umano. Il misantropo è ardente di speranze, più di quanto egli stesso non creda; il nordico romito è vago del sole e della suggestione della natura; i ridenti orizzonti lo esaltano, i grandiosi paesaggi lo commovono; e la solitudine di cui si circonda rende più intenso e più raccolto il dialogo tra lui e le idee che lo infervorano, più spirituale la comunanza con gli alti tipi umani che vagheggia, e che saranno —egli ne è sicuro— gli uomini futuri, liberamente viventi nella gioja della conseguita emancipazione, nella serena felicità, conquistata con la vittoria sulle lotte aspre e faticose che travagliano i contemporanei.

Nello spirito di Henrik Ibsen, fluisce una corrente di misticismo vago e fervido, che il pessimismo moderno, prodotto fatale di ogni vasta coltura, non giunge a paralizzare nelle sue finali tendenze: e della saturazione mistica lo spirito non si libera, per quanto incalzante e penetrante agisca su di esso l'influenza delle coercitive energie pessimiste. Queste, che egli ha pienamente intese e alle quali cede nelle conclusioni di quasi tutti i suoi drammi, impregnano l'ambiente in cui pulsa e vibra quell'anima pensante, sì che tutti gli approdi estremi delle sue

concezioni sono bruscamente amari e tristi, tra le rocce deserte di un pessimismo senza consolazione. Ma nel fondo di quell'anima arde un invincibile fremito di animazione mistica, la quale resta, se non nella conclusione positiva, nell'anelito finale del pensatore: anelito che sorpassa fin'anco il confine dell'opera, e resta vagolante e assidua nell'intatta speranza, nella previsione fidente di quello che sarà.

Triste, dunque, come conclusione contemporanea, l'opera ibseniana è radiosa nel recondito convincimento che la muove e che imprime una forza da vero mirifica alla fede di Ibsen, l'energia alla sua estetica, l'alta purezza alla sua morale.

Nel suo intellettivismo profondo, poi, rinvigorito da una salda e coordinata cultura, si agitano la indipendenza della sua critica e la sincerità del suo lavorìo, mosse da quelle giovani idealità, preludianti le verità dell'avvenire. Anzi, in questa giovinezza di idealità si tempera uno degli impulsi più intensi del suo pensiero; perchè, come tutti i precursori, ei disdegna quelli che alimentano ancora il loro spirito delle verità del tempo in cui vivono: lo dice chiaramente per lui il suo dottor Stockmann, quando afferma,

nel fermento di quel tumultuoso terzo atto che è nel *Nemico del Popolo*, che le verità vecchie son per diventare decrepite e che una verità decrepita è già per essere una bugia. E, siccome le verità giovani vivono di quell'audacia che sembra a' molti utopia, esse si accendono di una larga e vivida fiamma di poesia che le fa più attraenti e suggestive, per quel misterioso fascino che rende estetiche ogni impetuosità di giovanezza e ogni coraggiosa sfida al pericolo.

Un raggio di sole riscalda queste caste ebrezze di intelletti fervidi, un sole che simboleggia per essi la vittoria e la libertà, e che a noi parla negl'impulsi degli indistinti ideali: — il sole che Ibsen adora, che egli cerca ostinatamente ed insegue spesso qui, nella nostra Italia, tra gli aulenti fioriti giardini di Roma, sulle isole sfolgoranti del golfo di Napoli , come per un infrenabile istinto verso la festante luce che dirada nello spirito ogni inquietudine e ogni tormento:— il sole che agognano tanti de' suoi personaggi, da Stockmann che lo vuol compagno nella sua solitudine , a Osvaldo Alving che lo domanda a sua madre , mentre inebetisce miseramente.

E dalle platee , gremite , i giovani , in-

tenti, rispondono a questo Vegliardo; ne indovinano la voce in quelle de' suoi personaggi che polemizzano; ne indovinano l'aspirazione nel Simbolo con cui egli poetizza il suo pensiero; comprendono l'altezza e la nobilà degli ideali nelle allegoriche espansioni della teoria di lui; valutano l'asprezza e la difficoltà della lotta nelle conclusioni sconfortanti dei suoi drammi, cioè delle sue dimostrazioni.

A' giovani, dunque, egli parla; perchè coloro che già son lungamente vissuti in possesso di quelle idee che li hanno accompagnati fin dalla nascita e di cui han gelosamente custodita l'eredità a loro trasmessa, sentiranno sempre nel Simbolo ibseniano più uno slancio chimerico che una gagliarda e determinata proclamazione di verità, più una visione fantastica che una forza di convincimento, più una larva poetica che la ragione di una urgente battaglia.

D'altronde, queste verità nuove non si possono conquistare se non con uno spirito vergine: — uno spirito così stranamente fatto, da essere atto ad apprendere la verità, senza quasi trovarsi in possesso di alcuna verità precedente a quella che apprende. Questa fiducia, per non essere una pretesa bizzarra e irrealizzabile, distruggerebbe qualunque evoluzione

intellettiva, stimando possibile ne' nostri processi cerebrali una indipendenza tanto assoluta da recidere ogni influenza di idea anteriore, ogni contatto nella stratificazione de' nostri pensieri.

Ma, quali sono queste verità per cui Ibsen lavora, per cui la sua energia si rinnova, passando da' primi tentativi storici del suo teatro, a' vasti e originali poemi, che sono il *Brand* e il *Peer Gynt;* dalle comedie satiriche agli ultimi drammi così densi di cogitazione e irti di simboli faticosi?

Colui che volesse determinarle con un criterio di rigorismo assoluto, sarebbe costretto a rimpicciolirle per volerle spiegare con le classificazioni di un sistema, o a renderle soverchiamente inafferrabili per voler troppo severamente allontanarle nella regione delle utopie. Di certo, la permanenza del Simbolo, come metodo di estrinsecazione, nuoce alla loro chiarezza e alla precisa definizione che pure il pensatore avrebbe il dovere di facilitare per l'importanza stessa della sua propaganda e per l'efficacia della sua diffusione.

Quando si legge il *Brand* e si sente nella lotta audace e disperata dell'eroe epico l'agitarsi indistinto del problema religioso nella

conscienza contemporanea guardato specialmente nell' intransigenza dell' applicazione protestante, Ibsen appare non di altro penetrato che del travaglio di un cervello illuminato, per la conquista di un nuovo ideale religioso rampollante dalle presenti cognizioni scientifiche.

Il suo Brand, nel fervore di un idealismo rigidamente protestante, predica la penitenza e l'umiliazione. Cristo dice: *Chi non è con me è contro di me;* e anche: *Chi non odia padre e madre per seguire me, non può essere mio discepolo.* E Brand proclama un più terribile dilemma: *Tutto o Nulla!* Egli, infatti, rifiuta a sua madre moribonda gli estremi conforti religiosi, perchè essa tiene alle sue sostanze malamente accumulate e si ostina a volerle conservare, anzi che dividerle — come il figliuolo le impone — a' poveri.

Brand è inflessibile: chi son sacrifica *tutto* a Dio, rende ogni altro sacrificio inutile; e chi crede di aver tutto immolato, serbando la vita, non ha nulla immolato.

Il popolo, che lo ha visto lottare con la violenza de' flutti, e ha constatato di quanta abnegazione sia capace l'entusiasmo dell'apostolo, ammirato del coraggio e dell'ardore del mistico, gli offre la chiesa della con-

trada, la cura delle anime per una redenzione alla quale Brand stesso comincia a non credere.

Come rigenerare la conscienza degli altri, se suo primo dovere morale sarebbe quello di rigenerare la propria? Di qui la lotta, la tragica lotta tra la sua aspirazione e il suo dovere e alla quale egli immola fin' anche la consolazione di dare al proprio figliuolo la luce, il calore di cui ha un bisogno assoluto l'esistenza di costui per espandersi! Suo figlio ne muore, ed egli lo lascia morire per non ribellarsi al volere di Dio che gli ha imposto, a mezzo del popolo, di rimanere nella contrada. Agnese, sua moglie, la povera moglie, custodisce con gelosia lacerante i piccoli abiti e i lini del figliuoletto morto, portanti ancora la impronta del gelido sudore; e Brand la costringe a dare tutte quelle memorie in elemosina ad una mendicante, perchè qualunque adorazione che non si accentri in Dio è idolatria.

Edoardo Rod, nella sua immancabilmente citata prefazione a un volume del Teatro di Ibsen, riassume la scena straziante: — *Hai tu dato di buon cuore* — domanda Brand, dopo che la mendicante è uscita. — *No.* — *Allora il tuo sacrificio è inutile.* Essa tace; ma come

Brand s'incammina per uscire, la moglie lo richiama: — *Brand!* — *Ebbene?* — *Ho mentito!... Ascolta, la ferita è profonda, sono stata debole... t'ho ingannato, me ne pento. Tu hai creduto che avessi dato tutto?... Non è vero... Ho serbato una cosa... questo piccolo berretto che portava nel momento fatale, bagnato di lagrime, madido del sudore della morte...* — *Va dove regnano gl'idoli!* — *Aspetta.* — *Che vuoi?* Agnese gli offre il berretto. Brand le si accosta: — *Volentieri, e senza pentirtene?* — *Si!* — *Ebbene, dàllo al fanciullo povero!....*

La poveretta compie il sacrificio, ma ne muore.

Potrà più Brand continuare la sua missione, se il suo rigorismo idealista è stato così spietato, se tanto crudelmente inflessibile ha dovuto essere co' suoi più cari? Il giorno in cui va a inaugurare il nuovo tempio, ove dev'essere glorificato il culto della Verità, Brand si accorge che l'antica menzogna verrebbe ad essere sostituita da una menzogna nuova. Perchè avrebbe egli tanto lottato allora? Ecco il concetto finale dell'opera sua, ecco il tormento della conscienza, ecco l'inutilità della ribellione, il risultato pessimistico che turba l'aspirazione del pensatore. Brand getta le chiavi della Chiesa in mare

e chiama il popolo dietro di lui, sulla vetta del monte, più lontano dal male e ove liberamente e più da vicino si può adorare Dio.

E forte della sua divinazione, cammina, cammina. Il popolo, che lo ha seguito nel primo entusiasmo, è esausto, sfiduciato; chiama menzogna il sogno del profeta, lo insulta, l'oltraggia. Brand ferito, spossato, si trascina sulla neve, accostandosi al suo Dio che è là in alto, ove la fede del suo popolo non giunge e d'onde le valanghe furiose lo atterrano, lo travolgono, lo seppelliscono spaventevolmente!

Qual' è dunque il suo Dio, il Dio di Ibsen? Un Dio di carità che comprenda e perdoni, un Dio senza fulmini, senza sterminî e flagelli, non quello che perviene a noi dalle vecchie idolatrie, dalle antiche credenze ebraiche; ma grande di pietà umana che elevi fino al suo perdono i mortali, fino al radioso suo sorriso le turbe degli umani?

Se soltanto ciò fosse, quanto il Dio di Brand sarebbe lontano dal Dio cristiano, che è tutto una glorificazione di amore? Potrebbe attrarre tanto la nuova conscienza la lotta di Brand, che ha tutto sacrificato di sè al suo ideale, se la tragedia del Golgotha è ancora

così viva e profonda e pietosa e straziante e plorante nelle anime nostre?

Evidentemente è a un più completo Dio che guarda Ibsen; non solo a un Dio d'infinita bontà, ma di universale verità. In lui, come in tutte le opere sue, Ibsen non è guidato da una potenza di sentimento, ma da un inesauribile bisogno di verità. Se alla stessa forza che ha resa universale e resistente la religione di Gesù egli facesse appello, e della medesima spinta egli si servisse, non so perchè Henrik Ibsen non dovrebbe apparire cristiano quanto Leone Tolstoi, e immolare alla sublimità evangelica ogni acquisito concetto della vita, e gridare come lui che non bisogna resistere al Maligno, e che la salvazione è nelle anime nostre.

Perciò Ibsen è un mistico ed è un tormentato. Sul monte gigantesco che si slancia nel cielo della sua nevosa Scandinavia è la Verità, e questa Verità è sopratutto luce della Ragione; è la risultanza della critica della vita, non è rivelazione; è convinzione, è termine supremo della spirale del pensiero. In ciò la potenza imperativa e veramente avvenirista del suo spirito.

Il movimento sentimentale non gli appartiene. Il dramma delle passioni interessa

Ibsen in quanto è dramma di conscienze non in quanto è assolutamente passione: in quanto cioè è oggetto di studio intimamente psichico, non sorgente di rappresentazione psichica.

Questo concetto muove tutta la sua produzione artistica.

La passione è, in un'anima, un fenomeno che va studiato per la sua assoluta importanza di fenomeno, che è un risultato delle contingenze della vita, quale le convenzioni, le abitudini, la eredità, gli ordinamenti sociali l'han fatta. Guardando dunque il fenomeno, si determinano le cause che lo han prodotto e queste cause, che sono morali, politiche, religiose e via, sono anzitutto convenzionali, perchè nessuna di essa deriva dall'impiego di una libertà assoluta, dalla indipendenza piena delle nostre energie; ma tutte soggiacciono a una fatalità creata dalle credenze di secoli interi, accumulata sopra di noi e infiltrata negli organismi fittizî che si son venuti man mano agglomerando fino ad assorbire ogni funzione assolutamente libera dello spirito.

Riconoscere questa fatalità — ecco il primo tema del problema ibseniano. Riconosciutala, liberarsene — ecco il movente della lotta

ibseniana. Lotta titanica, che, se si limita a una sola lotta di opinioni religiose, se a una sola lotta di convinzioni politiche, se a una sola lotta di pregiudizî sociali, se a una sola lotta di traviamenti psichici, perde la linea della sua parabola grandiosa e la forza della sua complessità. La riforma vagheggiata, voluta da Ibsen, abbraccia tutto l'espandersi dello spirito umano, e le menzogne ch'egli combatte sono tutte le forme di annose convinzioni a cui questo spirito ha ceduto lentamente, le quali è ora — egli pensa — di demolire e di distruggere fin dalla base e fin nelle macerie. È uno sterminio inesorabile quello ch'egli propugna.

Chi può dunque dire, restringendo la ribellione alle forme limitate delle nostre polemiche quotidiane, che Ibsen sia un anticristiano, o un socialista, o un republicano, o un individualista, o anche un anarchico, o che so altro, se egli stesso non osa restringere le sue aspirazioni a una di queste singole formule, a una di queste specializzazioni, come noi, incalzati dall'ora, dall'opportunismo, da' bisogni singoli, siamo abituati a considerare gli stimoli e le intolleranze che accendono le nostre rivolte? L'assolutismo imperativo di Ibsen, astrae da tutto quanto

è necessità storica, influenza di razza, forza di educazione, dominio di tradizioni, necessità patriottica, delimitazioni etnografiche. Le chiavi del tempio che Brand getta in mare sciolgono il profeta da ogni vincolo con gli uomini alimentati dalla menzogna, che non lo comprendono. È l'uomo, l'Antropo nuovo, ricreato nelle nuove forze del proprio pensiero che si arrampica sulla vetta, assorgente verso la Verità, considerata come conquista ardua ma sicura della evoluzione razionale.

Questa Verità è il Dio ibseniano: assoluta, pura, serena, fulgida Verità, a raggiungere la quale nessun dramma pietoso e nessuna tragedia han valore artistico e potenza di commozione.

Il Cristianesimo per lui ha fondato troppo le sue forze sulle angosce di questa battaglia: la purificazione dev'essere più spirituale, più semplice, più alta.

È un preludio forse alle dimostrazioni di Eduardo Hartmann, ove costui, combattendo il Cristianesimo positivo come il Protestantismo liberale, inneggia a quel pan-monoteismo che, accordandosi meglio di ogni altra forma con la Ragione, appagherebbe l'indistinto bisogno religioso che è in fondo a

tutte le conscienze e fornirebbe un solido appoggio allo sviluppo di quella intima legge di armonia che è la Morale.

In cambio, però, questa lotta in Ibsen è più triste nelle sue vittorie e più terribile; perchè nessuna pacificazione serena le sorride, nessun paradiso la beatifica, nessuna estasi la irradia. Brand cade fiaccato, come l'eroe dell'antica temerità; il fenomeno religioso è contemplato da un lato assai personale, ben lontano da quelle grandiose demenze psicologiche che perpetuano nei posteri il fantasma del Dio ignoto e che inebriarono la conscienza de' veri fondatori di religioni. Brand è di quelli che soccombono, e come lui, precipitano tutti gli apostoli solitarî di questa vagheggiata rigenerazione dello spirito, senza poter conseguire la Gioia che rigenera le anime.

Guardiamo questa catastrofe nelle altre opere di Ibsen.

Peer Gynt ha vent'anni e de'vent'anni la forza, la salute, l'imprevidenza. Sua madre lo rimprovera, egli persiste in una vita di dissipazione. Una sua antica amante, Ingrid d'Hagstad, si fa sposa, Peer Gynt vuole assistere alle nozze, inutilmente la madre lo dissuade; egli la malmena brutalmente. Appena la giovane Ingrid lo vede, non vuol più compiere il matrimonio; abbandona il fidanzato e la festa, e segue Peer Gynt sull'Alm. È vano però il trasporto della giovane e più vana ancora la sua dedizione il bizzarro amante la dimentica e corre alla Città, rotto ogni legame col suo villaggio e co' ricordi della sua fanciullezza. Ma anche la Città, con le sue raffinatezze, le sue fogge convenzionali, lo disillude; un vero amore lo domina; la vergine Solveig che si offre, in un ardente abbandono, tutta a lui; ma che egli allontana da sè, perchè troppo egli ha peccato; la peccatrice non è più davanti a' suoi occhi, ma è ancora ne' suoi pensieri. É lo stesso sentimento della verità che ha deciso Brand a non entrare nel tempio; lì l'orrore per la menzogna nella religione, qui la ripugnanza per la menzogna nell'amore: sono le conscienze pure che possono avvicinarsi alla Verità, e aspirare alla pura gioia

dello spirito, a quella che fu la conclusione direi estetica di tutto il sistema filosofico di Benedetto Spinoza, e che è l'anelito delle forti conscienze e delle anime eccelse.

Peer Gynt dice a Solveig di attenderlo e parte; sua madre muore, perdonandolo. Tutto è distrutto: amore, vincoli di giovinezza, speranze, illusioni. Ricominciare altrove un' altra vita — ecco la nuova tendenza che spinge Peer Gynt pel mondo.

Passano venti anni. Peer Gynt è al Marrocco, ricchissimo; obbediente agli istinti della lotta per l'esistenza; transigendo nella onestà de' mezzi impiegati, ha raggiunta la ricchezza, ma non la felicità. Struggendosi in una continua ondulazione di ricordi, di desiderî, di proponimenti, egli subisce ora le tentazioni nuove, ora il dominio delle rimembranze fedeli.

Gli anni precipitano. Peer Gynt ritorna nella Scandinavia, è quasi per perire in una tempesta; ma si salva dal naufragio e corre finalmente al villaggio natìo. Nessuno più lo riconosce. Egli non è stato nè un malvagio, nè un onesto; col cedere prima a' suoi istinti, poi alla necessità di pervenire, è uscito dall'equilibrio ed è sfuggito alla determina-

zione di una personalità nella vita. In un crocicchio incontra un *Fonditore*, inviato dal principe delle tenebre; esso va raccogliendo tutte le anime di coloro che vissero senza determinazioni e che son destinati ad esser fuse con altre anime, perchè possa, dopo novelle fusioni, estrarsi dalla loro massa un metallo più nobile. Peer Gynt supplica e implora che sia menato almeno a bruciare da solo nel fuoco eterno; ma il Fonditore risponde: *Tu vuoi rimanere te stesso; ma, dimmi, dove e quando sei stato te stesso?*

Tutto è spietato contro queste anime fiacche... Anche la natura si anima intorno a lui. Le onde gli gridano: — noi siamo le idee che tu dovevi pensare e che non hai pensato; le foglie gli mormorano: — noi siamo le parole che tu dovevi pronunziare e che non hai pronunziate; i venti: — noi siamo le melodie che tu dovevi cantare; le stille di rugiada: — noi siamo le lagrime che tu dovevi piangere; i fiori appassiti: — noi siamo le opere che tu dovevi compiere!

Il destino è implacabile. L'uomo che non ha pensato, che non ha parlato, che non ha amato, che non ha pianto, che non ha oprato, che si è sottratto ad ogni nobile impulso di operosità umana, non è degno di vivere e

tanto meno di far sopravvivere la sua memoria, purificandola.

Peer Gynt è sconfitto; tutte le prove son contro di lui, il passato sorge con una terribile fatalità di rimprovero; per esser degna della libertà umana, la conscienza deve essere sè stessa.

Finalmente, catarsi luminosa di tutto il poema, riappare Solveig, l'amante fedele che, senza stancarsi, ha atteso.

È vecchia; ma è serena, tranquilla, altera della sua rassegnazione, e ama ancora Peer Gynt, come al primo giorno in cui ne fu presa. Il travagliato Peer Gynt si prostra innanzi a lei e la scongiura di salvarlo. Tuttora atterrito dalla rivelazione del Fonditore, le domanda: — *Dimmi: dove e quando sono stato veramente me stesso?*

Solveig le risponde: — *Nella mia fede, nella mia speranza, nel mio amore!*

Magnifica conclusione, in cui la lirica serve a rendere più vibrante e a ravvivare di potenza artistica, il concetto etico di Ibsen, onde è percorsa tutta l'epopea di quell'anima errabonda e tormentata.

Ricordando queste avide peregrinazioni del personaggio norvegiano, la sua ricerca indomita e il suo fato, quasi per una lon-

tana affinità di concezione si pensa a Faust, all'ampio poema che ha simboleggiato con imperitura estetica efficacia la fatalità mistica dell' agitato spirito moderno; ma oltre che per questo intimo concetto, anche per l' armonia dovuta all' eccellenza dell'artista tedesco, se non alla coesione del suo risultato, sul rigido pensatore norvegiano, intollerante di ogni lenocinio di arte e di ogni obbedienza estetica, il Faust appare assai più caratteristico nella sua singolarità di simbolo che diventa a sua volta centro di un sistema di simboli.

Peer Gynt traversa una serie di fasi diverse, e il suo tormento non è nella insiaziabilità, è nella permanenza dolorosa di una immagine nel pensiero, più che ne' sensi. Faust, passando dal dominio sulla ingenuità di Gretchen, al fascino della venustà di Elena, porta ne' sensi stessi il tormento; mentre Peer Gynt lo porta nel pensiero. È più intellettuale il suo significato ed è altamente psichico il suo affanno.

Segue a Brand e a Peer Gynt, per affinità di pensiero e per un più securo esame del problema religioso, la figura di Giuliano l'Apostata, nel dramma *Imperatore e Galileano*, che costò ad Ibsen dieci anni di meditazioni e che è un lavoro assolutamente filosofico, in cui l' anima di Giuliano diventa il pretesto per la condensazione di un vigoroso studio su una fase del movimento intellettuale dell' umanità. Giuliano — come nota Ernesto Tissot nel suo diligente studio sul Dramma norvegiano — è un Amleto al quale non è ancora apparso lo spettro del padre; che esita tra una vita di azione e una vita di pensiero, che prevede la sua missione nel mondo e rifugge dal compito di scrutare l'avvenire.

Ei non crede come dovrebbe; un occulto germe insidia la sua fede, indistintamente egli lo sente, e dubita del suo stesso coraggio. Ad Atene interroga i sapienti, per trovare una riprova alle sue ricerche, e si accorge che i sapienti ne sanno meno di lui; custodiscono le antiche credenze, senza che lo spirito nuovo abbia alitato sulla loro vecchia scienza, ringiovanendo le loro credenze. La grande scoverta di Giuliano dopo queste interviste è che: L'antica Bellezza non è lungamente bella e che la nuova Verità non è lunga-

mente vera. Profonda e terribile verità, a sua volta, che resta lungamente bella e vera, perchè riassume la ragione dell' evoluzione in qualunque tempo e in qualunque intelletto. Invadente verità che splende come il credo intellettuale di Ibsen, discovre il fulcro della sua fede di filosofo, il fuoco del suo pensiero di ribelle e sottrae la figura di Giuliano al suo ambiente storico, per elevarla al di là di ogni altro ciclo, nell'intelletto del pensatore, nell' intelletto divenuto esso stesso legge, armonia e centro dell'universo.

Nella caducità dell' antica Bellezza è la condanna del Paganesimo ; della caducità della nuova Verità è la condanna del Cristianesimo — entrambi fondati sulle necessità storiche, sociali e psichiche del clima in cui germogliarono e ingigantirono. Lo spirito di Giuliano, che ondeggiò tra le due religioni, ebbe di certo questo convincimento che la critica moderna ha riconosciuto nella giustificazione dell'apostasia di lui; ma è la critica di Ibsen che trae dal dissidio la necessità dimostrativa di una nuova religione che non sia soltanto un fenomeno della conscienza che si trasforma in una realtà sovrumana, ma che si fondi su di un organi-

smo di verità, divenuto a sua volta armonia di sentimenti.

In Cappadocia, il fratello di Giuliano è trucidato per ordine dell'imperatore; tutto annunzia a lui che una grande missione gli è riservata. Quale sarà il suo impero? Quello del mondo o quello del pensiero? Il dubbio ritorna; ma gli eventi decidono. È il primo dei due dominî ch'egli fonderà, secondo la rivelazione di Massimo: sulla cognizione, cioè, e sulla croce—il nuovo stadio evolutivo, la nuova religione.

Giuliano è proclamato imperatore; la prima parte del dramma si chiude.

La seconda parte è più psicologica, per quanto meno accessibile, perchè serve tutta a mettere in evidenza le duplici tendenze dello spirito dell'Apostata, i suoi sogni e il sacrificio di essi, al quale lo costringono i nuovi suoi doveri, il suo razionalismo in urto con la sentimentalità cristiana. Giuliano è la vittima di questa lotta, e tutta questa parte del poema filosofico la consacra. Per destarsi dal letargo, per riconquistare la grandezza perduta, tenta una spedizione guerresca contro i Persiani; ma ecco che esita ancora, e Massimo, il consigliere assiduo e l'incoraggiatore fedele che ha a-

vuto tanta parte nella suggestione di lui, durante tutti i tentennamenti della conscienza torbida, lo spinge, predicendogli la vittoria. Ma questa volta la predizione è fallace: Giuliano è vinto; un giavellotto gli penetra nelle carni: il giavellotto di un cristiano. — Tu hai vinto, Galileano! — grida tristamente l'Apostata, mentre Massimo, rimproverando a sè stesso la temeraria fiducia, mormora: — Mi sono ingannato, mi sono ingannato!

Nè il dubbio è vinto; esso permane nella conscienza contemporanea con la stessa asprezza e la stessa tenacia onde il pensatore, che scelse il tipo storico oltremodo propizio per incarnarlo, lo intende oggi in cui più recisa, più lucida, più vasta è l'esplicazione conquistatrice della missione filosofica e più facile, perchè più gradualmente preparata, la conversione delle conscienze nostre.

In questo lavoro di alta critica psicologica, Ibsen si rivela, più sinceramente che altrove, un anticristiano, e non nel senso assoluto di colui che disconosce la immensa importanza storica e l'incommensurabile influenza del Cristianesimo; ma di chi ne combatte la restaurazione, anelando alla determinazione di un contenuto nuovo del sentimento religioso.

La nuova religione dev'essere quella unica e suprema, che sappia liberarsi dall'allucinazione del soprannaturale con la quale si è lungamente scambiato l'occulto dominio di un fenomeno psicologico, e che possa rispondere a uno stato speciale del nostro cervello adulto, non a quello del nostro sentimento soltanto. Una religione che, accordandosi con le conquiste del Pensiero , si erga su tutte le altre formule religiose, che dalla psiche passano nella storia.

Lasciamo i drammi storici, ne' quali è evidente l'influenza di drammaturghi anteriori e l'attaccamento a quell'ambiente norvegiano in cui alitano i personaggi della sua storia e vivono tuttora, cinti dell'aureola leggendaria, Sigurd e Olaf; in essi appena transparente è la personalità del pensatore. *La signora Ingegerd d'Oëstrot, La festa di Solhaug, Olaf, I guerrieri d'Helgeland, I pretendenti alla corona* rivelano quasi lo sforzo di Ibsen verso l'emancipazione dal dominio dell'epopea, intesa più come leggenda che come storia.

In questa prima fase della produzione sua, la cerebrazione di Ibsen obbedisce tuttora all'impulso del genio nordico, così saturato di leggende, così pieghevole alla visione grandiosa del sovrasensibile e custode annoso de'miti. Ne' *Guerrieri*, specialmente, una tale inspirazione è più che altrove vergine e vibrante; e rivela la viva potenza poetica che ha generata più tardi, nell'opera sua, la larva del Simbolo, sostituita al Mito.

Guardiamo, quindi, i più moderni de'suoi drammi.

Nella *Comedia dell' amore*, una satira acuta che non cela abbastanza la dolorosa osservazione nella sua mordace gaiezza, Ibsen considera come la simpatia esistente tra moglie e marito — quando esiste — non sia che una simpatia convenzionale, un' abitudine di affetto, mossa da tutto un congegno di interessi comuni. Essa — lo notò con acuta sincerità la compianta Carlotta Leffler di Caianiello, che è stata un'amorosa propagatrice dell'opera ibseniana — è la base di molte vite coniugali che si dicono felici. In questa co-

media, la signora Halm incarna nel modo più fanatico la tendenza al matrimonio, come questo s'intende nella società odierna; madamigella Ester è il sentimentalismo che si ferma al sogno dell'amore; Anna è la saggezza; mentre Falk e Svanilda, per scansare le goffaggini in cui precipita l'amore quando discende dal vertice della passione, e per sfuggire alle menzogne inevitabili in coloro che cominciano a disamarsi, si separano volontariamente allor che sentono di aver raggiunto il grado massimo della erotica esaltazione.

Un sacrificio dunque consacra la rettitudine e la sincerità di quell' amore; per cui la coppia veramente ibseniana del quadro non consegue la felicità alta e spirituale, che a costo di un sacrificio.

Il sostrato è doloroso anche nella festività di questa comedia, in cui è simboleggiata in una gaiezza floreale il gioco dell'amore, e in cui la satira non proviene certo da un'intima predisposizione alla vivacità; ma è mossa solo da un grande disgusto e da un intimo e permanente dolore.

E questo medesimo significato ha la satira che serpeggia nel dramma che segue: *Le colonne della Società.*

È lo stesso spirito che agita questa rappresentazione di tipi ipocriti onde pare si vanti la società nostra che li onora, sol perchè essi sono i pervenuti nella lotta dell'esistenza. Qui la sincerità della satira è adombrata da un più accentuato senso drammatico, da un bisogno infrenabile che è in Ibsen di gridare: abbasso le maschere, le false nomee, le reputazioni bugiarde, le fame usurpate.

Gustavo Bernik ha conquistata la fiducia de' suoi concittadini mercè un lavorìo occulto di ipocrisie e di insidie sottili; è rispettato, temuto, acclamato come un tipo di onestà e di laboriosità esemplari. La comedia non è impeccabile, e rammento che, allor che fu recitata, i critici discussero le deficienze tecniche del dramma; ma è del concetto de' lavori ibseniani sul quale è utile di indugiare, più che sul resto; ed è innegabile che un forte concetto moralizzatore animi questa comedia, ove si affaccia con inesorabilità il Simbolo in Ines Hessel, che diventa per conseguenza un personaggio artistico ben discutibile. Ma Ibsen

vuol consacrare la sua guerra all'apparenza; egli flagella ciò che pare, per un sacro amore di ciò che è. E Bernik, conscienza debole, anzi negazione di una vera e propria conscienza, che giunge fino e far uscire da' suoi cantieri una nave sdrucita e insicura, perchè vi perisca quel Giovanni Tömsen che è il custode del segreto delittuoso che spinse Bernick a salire — ad onta che con Tömsen naufragheranno gli altri imbarcati — trova in ultimo la forza di una coraggiosa sincerità e confessa alla folla, recatasi a festeggiarlo, ch'egli è un colpevole, che non merita quelle ovazioni, che ha abusato lungamente della generale fiducia: — Abassate quelle bandiere, spegnete quei lumi, esaminate la vostra conscienza! E allora Lumdt, il professore rimasto schiavo delle convenzioni e fedele alla tirannia delle menzogne, volge le spalle a Bernik, che onestamente si confessa, e compiange la moglie di lui, laddove un'anima libera avrebbe imparato da quell'atto a stimare quell'uomo e a comprendere invece come la consorte di lui diventi, da quel momento, la vera compagna di un essere purificato!

—Tu mi hai aperto un nuovo orizzonte—

gli dice la moglie — temevo di averti perduto, ora credo di averti ritrovato.

La morale di Ibsen è nel sentimento di questa donna che ha per anni sofferto, rassegnata e dolente.

E, rivoltosi al figliuolo, Bernik dice:

— Ora ti educherò non solo come un erede, ma come un uomo che abbia la propria missione da compiere. Da che sono caduto, mi pare di essere rinato a nuova vita.

E poi:

— Avvicinatevi a me, si direbbe che da parecchi anni non vi abbia veduto.

Ma Bernik, così risollevato nella sua stessa conscienza, così forte nella sua emancipazione, non è che un *caduto* nella società, che, quale ipocrita, lo rispettava; ma, quale uomo sincero che sente il dovere di una missione nel mondo, e sa immolare sè stesso ma non dimenticarsi, gli volge le spalle.

Bernik diventa, per conseguenza, un solitario, come più tardi sarà il Dottore Stockmann, nel *Nemico del popolo.*

Ma eccoci al problema più grave — quello dell'educazione. Se Bernik, più fiducioso, per quanto più amara è l'esperienza della vita, nella efficacia avvenire della sua purificazione, può promettere al figliuolo di educarlo come uomo libero e degno della Verità che deve regolare tutte le azioni umane, Nora, nello stupendo dramma *Casa di bambola,* trae dal suo sconforto un coraggio ben diverso e ben più raro, abbandonando i suoi figli per trovare un'attuazione più indipendente de' problemi della vita. La questione è vista qui più intimamente, nella famiglia, ne' rapporti coniugali, ove sono indispensabili un'alta idealità e una assoluta sincerità.

La storia di Nora Helmer è abbastanza semplice.

È la moglie di un avvocato che l'adora e che le rimprovera spesso, tra una celia e una moina, le abitudini spenderecce e un pò la golosità e la leggerezza de' gusti. I figliuoli, tre bambini vispi e buoni, l'adorano, e lei gioca volentieri con loro; nella casa di bambola tutto sorride e tutto è gaiezza. Vi è però un precedente: un piccolo rimorso che punge occultamente la conscienza di Nora: ella un giorno, per

procurare a suo marito, estenuato dall'esuberante lavoro, lo svago igienico di un viaggio in Italia, ha preso del danaro in prestito , e fidando molto su' proprî risparmî, su'guadagni che un certo segreto lavoro di copista le assicura, ha assunto l'impegno di scomputare a rate il suo debito , senza che il marito sappia mai della leggerezza da lei commessa — una leggerezza del resto di cui si glorierebbero anche le mogli più austere.

Per un complesso di circostanze che è inutile ricordare, l'avvocato Kragstad, colui che procurò a Nora la somma, esige da lei il pronto pagamento del residuale debito; alle osservazioni che Nora gli oppugna, di dover continuare i rimborsi a rate, il Kragstad, che è uno scavezzacollo , le fa notare che l'obbligazione porta la firma del padre di lei e che la relativa data dell'avallo designa un giorno in cui il firmatario , il padre di Nora, era morto. Quindi: falsa la firma, falsa la garenzia; quanto basta per dar luogo a un processo penale.

Nora non sa convincersi come il codice possa essere tanto spietato con chi ha compiuto un atto per uno scopo certamente morale , poi che lo scopo della falsità è stato quello di risparmiare al povero padre in-

fermo la pena di garentire un prestito e di fornire all'esausto sposo i mezzi per curare la salute compromessa. Invece, la legge è inesorabile, e, come la legge, è inesorabile il creditore, il quale scrive all'avvocato Helmer, rivelandogli quello che la moglie di lui ha commesso: il debito e il falso insieme.

L'ansia di Nora è febbrile. Il marito le ha sempre detto come un essere, che ha la coscienza della propria colpa, sia costretto a mentire e a dissimulare, a portare una maschera nella propria famiglia, in conspetto de' figli. Questa atmosfera di vergogna — egli dice — spande il suo contagio di principî malsani nella vita di una famiglia: a ogni respiro, i figli ne assorbono i cattivi germi.

Ecco il principio strettamente morale. La Morale dunque è spietata quanto la legge. Nora crede non poter trovare un vero scampo se non lasciando la casa che la sua presenza contagerebbe. Il marito , in possesso della lettera rivelatrice di Krogstad , ha da prima uno scoppio d'ira, ma poi perdona la moglie: egli pagherà, e tutto sarà dimenticato. La ripugnanza di quell' anima è nobile e sdegnosa; la promessa di perdono è più umana ancora.

Ma non si perdona Nora, la quale sente

un grande orrore di sè, e prevede gli effetti deleterî della sua influenza nella casa dell'onesto marito e de' figliuoli ancora innocenti, e freme al sospetto che nella sua discendenza possano perpetuarsi i germi della propria leggerezza, della propria bugia: tutti i depravati precoci hanno avuto madri bugiarde.

Nora fugge, dunque. Più che il compito di educare i figli, ch' essa è sicura di non più poter dirigere al bene, sente quello di educare sè stessa; sono i doveri verso la propria elevazione morale che le s' impongono; prima di essere moglie e madre, essa è una creatura umana e, come tale, deve formarsi delle idee *per sè* stessa, rendendosi *da sè* conto di ogni cosa.

Per ottenere tutto ciò, deve essere sola e libera. Il vincolo con la famiglia è consciamente e liberamente sciolto. Nora conquista insieme la sua conscienza e la sua libertà.

Ma che cosa faranno i figliuoli di lei ?— si domanda il Tissot nel suo lavoro , e ve lo domandate voi, e se lo domandano tutti quelli che, per il bene apparente della famiglia, avrebbero sperato in una conciliazione, in un sacrificio cioè meno temerario, meno egoistico e forse più umano — quello

che avrebbe imposto a Nora il dovere di rifare la sua conscienza e di restare nella casa co' suoi figli.

Anzitutto, la purificazione sarebbe inconseguibile per quell'anima che sente di non potere, senza un'alta esperienza, inspirare la sua vita ad una recisa missione di assoluta moralità. E poi, ecco la risposta che lo stesso Ibsen sa dare con una dimostrazione fosca e terribile delle conseguenze di una unione non fondata sulla eguaglianza etica de' due coniugi, e anche sulla completa integrità fisiologica di essi.

Spettri

Si avanzano i tenebrosi *Spettri*, che moltissimi in Italia hanno udito nella terrificante incarnazione che un attore geniale fa, tra noi, del protagonista di quel dramma spaventoso.

Ecco, nella Signora Alving, una donna che non si è ribellata come Nora; ma che ha lottato, si è rassegnata ed è stata soggiogata dalla cupa fatalità del vincolo funesto.

Segretamente ella amava il Pastore Manders, ed ha un giorno lasciata la casa del ma-

rito per rifugiarsi presso di lui; ma costui, incorrotto e incorruttibile fino alla miopia, non ha vista nella ribellione della sconsolata donna la vera ragione dirò superiore della fuga e ha ricondotta la signora nella casa del marito, ciambellano Alving, ottenendo quella apparente conciliazione alla quale avete pensato forse anche voi, udendo o leggendo il dramma *Casa di bambola.* Non è stata che una nuova sommessione: lunga, dolorosa sommessione, piena di sacrificî repugnanti, di cui la donna infelice ha taciuto lungamente le angosce, ha represso eroicamente lo strazio.

Osvaldo, il figliuolo nato da questa unione così impari e funesta, ha portato nella vita il germe di un male ereditario, al quale gli stravizî del padre lo hanno inesorabilmente condannato. La rovina di quell'organismo vi è nota; l'avete vista, l'avete seguita, nella terrorizzante rappresentazione di quel dramma a teatro.

La presenza nella casa Alving di Regina, sorella naturale di Osvaldo, è una delle più raccapriccianti conseguenze di quel dissidio di conscienza che ha diviso per anni la signora Alving da suo marito. L'olocausto di quella madre non si può averlo dimenti-

cato, è troppo tragico perchè possa cancellarsi dalle sensazioni dolorose che eccita.

La dimostrazione tocca il più insospettato culmine dello spasimo.

Nella sorpresa dell'imprevisto e dell'inatteso, noi dialoghiamo anzitutto col filosofo assente, e sordo alle piccole querimonie nostre e crediamo di domandargli se, di fronte a un fatto rigorosamente scientifico, quale è quello della eredità patologica, si possa poi formulare un assioma che scovra il precipizio di un fatalismo terribile; se, data la onnipotenza del germe che s' impossessa di una lunga discendenza di esseri e ferocemente la domina, noi possiamo trarne una legge di irresponsabilità espiatrice che pesi ferocemente su gli eredi inconscienti. Provato, cioè, che il ciambellano Alving, avendo menato una vita dissoluta, abbia trasmesso a suo figlio Osvaldo le medesime tendenze; provato che, essendo egli morto per un deleterio rammollimento cerebrale, abbia dannato il figliuolo allo stesso tormento e alla stessa morte, — si riverberi così terribilmente la verità scientifica in un ordine di fatti morali, per concluderne che le colpe de' padri si espiano da' figliuoli, con una identità di ricorsi, di avvenimenti, di

situazioni, che fan perfino credere a un movimento prestabilito, onde l'evoluzione non sia che un ritorno continuo e irreparabile delle identiche ricorrenti vicende. Nulla possono dunque la educazione, il contatto, l'ambiente e tutte le altre cause inevitabili di mutazioni onde lo spirito e la vita si rinnovano o si modificano, quando non si rinnovano?

E il dialogo continuerebbe ancora, perchè i diffidenti, quelli che credono nella vitalità delle teorie vigenti, si domandano anche se mai la donna sia destinata a una parità completa e incondizionata di diritti morali con quelli dell' uomo nell' organismo della famiglia, sino a far supporre ugualmente tenuti i due coniugi, al dovere di una castità anteriore al matrimonio; e se la libertà concessa all'uomo non sia soltanto un grazioso pretesto per assolverlo del suo libertinaggio, o non pure un riconoscimento della sua diversa costituzione e della differenza organica delle sue manifestazioni sessuali.

E si domandano, sopratutto, se è poi tanto sopprimibile il criterio morale che stabilisce tra fratello e sorella un rapporto di doverosa e sacra castità, dal momento che la signora Alving, consapevole della parentela

tra suo figlio Osvaldo e la giovane Regina, può, per la felicità del figliuolo, ammettere che un matrimonio avvenga tra loro, trascinata tanto snaturatamente dal cieco amore materno!

Essi si spaventano al pensiero che la sfida gettata a tutte quelle convenzioni sociali che penetrano nell'ordine della famiglia possa esser fecondata fino a questo estremo, e se, dopo di aver chiamato *uomo perduto* colui che è andato a nozze non interamente casto, si possa invocare, come fa la signora Alving in conspetto del Pastore Manders, il ricordo che noi tutti discendiamo da una unione incestuosa.

Il solo affetto che si salva in questa tragica dimostrazione, è quello della madre. Ibsen lo incarna nella signora Alving, con una potenza di divinazione e una vigoria artistica meravigliose. La donna che, ha potuto abbandonare il tetto coniugale, disgustata dalle orgie del marito e anelante alla emancipazione della sua dignità; che ha potuto in un' ora di oblio cercare il suo commensale assiduo, e attentarne la illibatezza di pastore religioso; la donna che può sognare possibile, e perfino giusta, l'unione del figlio con la sorella consanguinea di costui,

pur di concedergli quella *gioia di vivere* che lo stesso Ibsen non ammette fuori di una nobile unione; la donna che può svelare al figlio il passato del padre, distruggendo in lui in un baleno quella pietosa stima che fa cara a ogni figlio la memoria paterna, — quella donna sente la maternità con un trasporto, una forza, una abnegazione commovente e suprema; tutto, essa immolerebbe alla salvezza del figlio, questo tutto si chiami anche la vita. E allor che in Osvaldo i sintomi del rammollimento si aumentano, e il lume della ragione si spegne miseramente e il galoppante strazio di quella scena diventa indicibile, ella, che tutto ha perdonato e concesso, al solo pensiero che la morfina conservata da Osvaldo possa ridargli con la morte la pace, cerca delirante quel letale narcotico nella speranza di salvare il figliuolo, uccidendolo. Ma le mani cadono a lei, forsennata di dolore, innanzi a quell'ultima angoscia di ebete che domanda, fissando lugubremente il vuoto: *Il sole, il sole, il sole!*

Ma tutte queste scottanti audacie — tali almeno pe' tempi che corrono — non riguardano che il pensatore, e nella loro spietata asprezza, se non trovano la vittoria

immediata, esercitano sempre quel fascino che è la forza vera delle utopie. Il pensatore risale a un ideale sommamente umano che le consuetudini sociali hanno affievolito, nascosto, se non distrutto; ed egli non può, nella intolleranza del carattere, nella superiorità della missione che si è imposta, nella universale ampiezza de' principî che propugna, mostrarsi legato per qualche parte ancora agli ordinamenti che combatte; ma nell' amara certezza della disfatta contemporanea, egli stesso comprende che ha osato affrontare troppo quando fa esclamare al Pastore Manders:— *Non siate spietata con l'ideale, signora, perchè esso si vendicherà crudelmente....* E la signora Alving risponde: — *In questo avete ragione!*

Una tale confessione dev' essere l' intimo e recondito sconforto del riformatore; egli sa che tutte le sue tesi e le sue antitesi troveranno nell'annoso ideale sociale un nemico formidabile e che il duello co' suoi contemporanei è di una temerità pericolosa.

71.
Nemico del Popolo

E Ibsen lo sente. L'amarezza da cui è vinto il Dottore Stockmann, nel *Nemico del popolo*, non è dominata che dall' orgoglio dell' in-

gegno, dalla tenacia nella propria scoverta, dalla fede nel lontano avvenire, in cui tante dottrine che lo fortificano avranno il loro trionfo. Stockmann comincia dal proclamare infette le acque minerali del suo paese, che pur costituiscono pe' suoi concittadini una vera sorgente di prosperità. Che importa l'interesse materiale, se la virtù salutifera di quelle acque è nulla più che una bugia ? Egli ama tanto il suo paese, da preferire di vederlo impoverito anzi che prospero mercè una falsa reputazione. Chi più onesto di lui nel sentimento della Verità? Ma l'interesse è per i moltissimi superiore a ogni verità: la fortuna ha plasmata espressamente uan virtù a vantaggio degli uomini pratici. Ecco quindi Stockmann proclamato un nemico del popolo.

Ma dalla questione locale delle acque, si passa a una verità più vasta, universale: all'avvelenamento di tutte le sorgenti che alimentano le correnti della società contemporanea, che è fondata sulla bugia: tutto il sistema che vige è falso, perchè muove dal pregiudizio che le maggioranze costituiscano la forza, mentre l'intelligenza, la indipendenza è ne' pochi. Il numero è la forza, ma la ragione è de' pochissimi; occorre che il

numero non sia la forza o che la ragione diventi numero. Rasentiamo qui le teorie di Carlyle, lo vedete; anche quel demoniaco e geniale umorista proclamò le presenti Costituzioni fondate sul principio che per scovrire il Bene e il Vero non v'ha di meglio che far votare degl' imbecilli; che i Parlamenti sono un gran mulino di parole in cui gl'intriganti si spolmonano per arrivare a far del rumore. Penetriamo qui in un ordine di idee individualistiche in cui il concetto sociale, come comunemente s'intende, è radicalmente scosso, e che conduce a una credenza anarchica, per cui la forza, il diritto, la religione, la legge sono centro d'irradiazione morale, nella conscienza stessa di ciascuno di noi. L'altezza morale di questa teoria sta nell'imperniare l'idea del dovere nel centro della volontà umana. E per dar vita e impulso positivo a questo concetto, non vi sono mezzi termini da adottare; bisogna distruggere coraggiosamente il vecchio, tagliare la cancrena, causticare l'ulcera infettiva: — distruggere, dunque, demolire dalle fondamenta l'edifizio che già rovina.

Stockmann pensa tutto questo, e lo grida audacemente, mentre il popolo, che si crede chiamato ad alti destini in forza del suo

numero, schiamazza, urla, oltraggia l'oratore, gli strappa i vestiti e per poco non la dilapida. E allora Stockmann, ingiuriato, malmenato, calunniato dagli sciocchi e frainteso da' furbi, licenziato da' suoi superiori, privato delle sue risorse, si chiude nel suo orgoglio, si corazza della sua fede incrollabile, abbraccia la sua famiglia, i figli che furono a loro volta scacciati dalla loro scuola, la figliuola che fu espulsa dalla sua, e trova il suo supremo conforto nel sentirsi solo. Chi più è solo è più forte — ecco la tetra proclamazione.

Questa vittoria amara ha le sue radici nel disdegno, non nella diffusione delle idee; ma la sola conscienza, la propria ragione, sorrette da una serena intrepidità, bastano alla tranquillità di uno spirito illuminato. Non occorre dippiù all'uomo veramente libero e conscio di sè.

Lo scoraggiamento continua — ecco L'*Anitra selvatica*, simbolo degradante e rattristante dell'anima umana.

Una unione umiliante è stata consacrata e una famiglia è stata fondata su una transazione ignominiosa. Il ricco Werle, fortu-

nato proprietario di miniere, ha fatto sposare a Erminio Ekdal una giovane che era stata l'amante sua e ha rimunerato Ekdal per questa transazione, fornendogli i mezzi per mettersi a capo di una industria. Gregorio, il figlio del ricco Werle, fervido amante della verità, svela a Ekdal di qual colpa egli si sia reso complice; vuole che la verità illumini le cieche conscienze e che queste, purificandosi, diventino degne di conseguirla e di goderne le benefiche gioie. Nel fondo di un granaio vive un'anitra selvaggia, anelante alla libertà dell' elemento in cui nacque, dell'aria in cui esercitò il suo volo; ma l'abitudine, la nutrizione, l'adattamento graduale all' ambiente ristretto e oscuro, privo d'aria e di luce, fanno, di quel selvagio volatile, un animale domestico, contento della sua forzata prigionia, della sua forzata inerzia.

Così l'anima umana, nell'anima di Ekdal, inaccessibile alla verità, chiusa alle rivelazioni radiose, refrattaria alla comprensione della propria missione, si abitua alla prigionia nella chiostra del suo errore, a' vincoli della propria umiliazione e finisce col sentirsi felice nella tenebra funesta dove starnazza, come l'anitra nel suo granaio.

O acclimatarsi, dunque, all'errore, o cercare la purificazione fuori di questa vita; o Ekdal dell' *Anitra selvatica*, o Giovanni Rosmer e Rebecca West in *Rosmersholm*, ed Hedda in *Hedda Gabler*.

Rosmer dice che la sola gioia nobilita le anime. Ma quale? Alla fattoria Rosmer gli uomini non ridono e nemmeno i bambini strillano. La gioia vera è nel poter educare e elevare talmente il proprio spirito, da ottenere che questo domini l'istinto.

Il concetto si rannoda alla beatitudine di Spinoza. In cerca di questa gioia, perseguitando la realizzazione di questa idealità, Rosmer e Rebecca si precipitano ne' gorghi di un torrente nel quale è scomparso il corpo di Felicia, moglie di Rosmer. Quest'anima eletta ha voluto conscientemente sopprimersi, quando ha compreso che un altro essere ha dominato lo spirito di suo marito; fino a quando costui, vedovo superstite, ha ignorato a qual rispetto della propria dignità, Felicia si sia immolata, e ha potuto vivere liberamente, ma puramente con Re-

becca West, ha creduto alla felicità, nella certezza che un alto sentimento di pudore possa governare l'unione di due esseri come una legge naturale. Ma, quando discovre che la felicità, nella vita, è nella innocenza e che il solo dubbio che l'affanno di un altro essere può turbare i due concetti eterni della libertà e della verità, non vede altro mezzo che quello di annientarsi. Prende per mano Rebecca e entrambi, forti e fidenti nella loro redenzione morale, si precipitano dal ponte, come obbedendo a una fatalità inesorabile della conscienza attratta dalla pace di una notte senza speranza.

Lo stesso dubbio, lo stesso fantasma dell'invisibile domina il dramma che segue *Rosmerholm*, che è *La donna del mare.*

Ellida non può essere la moglie di un uomo che fu già marito di un'altra; perchè non deve appartenere se non a colui che liberamente ella scelse nella piena responsabilità del suo volere. Il Simbolo della libertà, rappresentato dal mare, nel misterioso marinaio che si fidanzò a Ellida mercè un libero scambio di due anelli, che il marinaio

dalle pupille verdi e ondeggianti gettò nelle acque gorgoglianti, signoreggia in questo dramma con una insistenza tenace; financo il figlio che nacque dall'amplesso di Ellida con suo marito Wangel ricorda quel Simbolo, negli occhi strani identici a quelli del primo fidanzato, quasi ne fosse il figlio spirituale, tanto Ellida è saturata della influenza di quel misterioso ricordo di giovinezza! Un giorno quel marinaio viene a chiedere alla donna del mare l'adempimento del patto liberamente giurato tra il fragore de' flutti, e invano Wangel tenta di liberarsi dall'imperio di quella promessa e dalla suggestione di quell'uomo. La forza non vale, il ragionamento nè pure, l'idea del dovere tanto meno, perchè questo è un vincolo stretto da una convenzione, non dalla indipendenza. Una sola forza occorre: la libertà del nuovo vincolo, la responsabilità piena, completa, consciente della nuova scelta: bisogna che Ellida, pareggiata a Wangel nella facoltà di vincolarsi, VOGLIA la sua unione con costui, e la determini fortemente, imprimendole il carattere della piena libertà. Il fantasma sparisce e ella ritorna all'abbraccio sano che unisce i due sessi, nello scambio completo delle loro volontà.

Guardata così sommariamente l'opera di Ibsen, è possibile ancora domandarsi perchè la tendenza all'autonomia, nella sua penultima individuazione artistica, in *Hedda Gabler* cioè, sia tanto feroce, e la insaziabilità di costei così brutale? Nella vita moderna che alita nella corruzione, a migliaia si possono contare anime tormentate dalla sete inestinguibile della felicità, e poi dalla sazietà di ogni cosa già conseguita, dal disprezzo di ogni stimolo soddisfatto; ma in nessuna forse questo affanno raggiunge il supremo disgusto in cui è immersa quest' Hedda; in nessuna la morbosità è tanto felina e implacabile. Quando Hedda era ancora una fanciulla, l'amicizia assai intima di Erberto non le serviva che a rivelarle la corruzione in cui i sensi di lui intorpidivano; quell'uomo acutizzava in lei il pervertimento delle cognizioni; non un palpito segreto e inconsciente spingeva la fanciulla verso colui che le confidava le sue ansie, nemmeno quell'ebrietà sensuale, che spesso nella vita si scambia con l' amore; sì che da quelle confessioni micidiali venisse a lei lo stimolo pungente di gustare ciò che egli le dimostrava come l'irrefrenabile tendenza d'ogni creatura fatta di nervi e di sangue. No, per-

chè nell' ora in cui Erberto aveva tentato uscire da quelle sterili ebrezze di parole, e da quelle irritanti voluttà cerebrali, Hedda aveva impugnato una pistola contro di lui, alla stessa guisa onde una belva avrebbe azzannato il suo maschio in un momento di misogamismo bestiale. Poi Hedda diviene la moglie di un altro, e la ripugnanza verso il suo nuovo stato assume le forme d' una lotta irta di ribellioni; financo la maternità, che irradia di dolcezza tutte le donne, spande nel loro cuore la più letificante soavità e le scalda di geloso orgoglio, la tedia come una degradazione detestabile, una prova umiliante della propria inferiorità. La debolezza è ridicola, e la vita è fatta di debolezze, come la felicità di transazioni. Una sola aspirazione la domina, quella di uscir dal ridicolo dell' esistenza, quella di imprimere l' originalità del suo spirito in un destino umano.

Innegabilmente, questa Hedda che ripudia tutti i caratteri della femminilità, che non ama, che si vergogna di divenir madre, che non perdona, che non soccombe, che non è capace ancora di uccidersi, ma che spregia qualunque altra esistenza, e si dibatte in un ibridismo mostruoso, anelando a una supre-

ma egoistica liberazione, è fuori della realtà. Ma questa estraneità non preoccupa Ibsen, il quale, forse, tende soltanto a mostrarci un prodotto negativo di quella *civilizzazione* di cui Erberto Lövborg escogita l'avvenire nel libro che ha scritto e che lei, Hedda Gabler, distrugge con una gioia selvaggia come quella delle fiamme guizzanti nel caminetto e divoranti il manoscritto che Hedda vi ha gettato, gridando: — *Distruggo*, *distruggo*, *distruggo*.

È l'unica, la vera gioia che divampa nella sua libidine distruggitrice, nell'anima di Hedda Gabler: ha distrutto un uomo, non basta. Annientarne il pensiero — ecco la finalità. Raggiuntala, non le resta che annientare sè stessa; e si uccide. Le armi del generale Gabler sono l'unica eredità benefica di suo padre; è la sola trasmissibilità ch'essa riconosce, funesta come quella della spinite per gli Alving, negli *Spettri*, e fatale.

Se questo sarà il prodotto ultimo e eccessivo dell'ansia liberatrice che ci rode; se a questo estremo delittuoso trarrà la società moderna la rovinosa sua corsa, la straziante sua febbre indagatrice e lo sforzo che cova nelle nostre anime di emanciparci dalle imperative necessità che ci dominano, la com-

bustione del libro che Erbert o Lövborg aveva scritto non è del tutto irreparabile.

L'opera di costui, vibrante di pessimismo implacabile è come riassunta nel carattere di Hedda: guardate costei e leggete il libro occulto che prevede il tenebroso futuro; perciò la sua morte, anche considerata per quel che vale il suo significato simbolico, non ha una importanza diversa da quella che può avere l'incendio del libro di Erberto; perciò se in esso Ibsen non ha fatto vivere una donna, ha vivificato lo spirito di un pensatore — il suo, probabilmente.

Ora, se tutto ciò significa un Simbolo, la Gabler ne è uno, e de' più potenti tra tutti quelli che si sollevano ne' drammi di Ibsen, perchè ottenuto con la fusione di elementi umani, con l'aggruppamento di istinti e di energie vitali, e perchè gli altri Simboli non solo non provengono da una sintesi così alta e così densa e non mirano a una dimostrazione così direttamente interessata alla vita; ma non adergono, artisticamente, al destino tragico di lei.

Difatti, Thèa Elvested, la bionda Thèa, che è giunta a imprimere la sua personalità nel destino di Erberto, è come una iddia alta e serena, che, nel quadro ibseniano, si scambie-

rebbe con la figura dell' Idealità, se Ibsen fosse soltanto un pittore di allegorie. In lei la donna non appare mai, nè per rivendicare un suo diritto, nè per rassegnarsi a quello degli altri; nell'intolleranza di ogni freno coniugale non è dissimile da qualunque altra donna ibseniana che aspiri a giustificare una delle tante riscosse che il norvegiano proclama; nella sua missione d'inspiratrice fervida, pertinace, personifica un amore olimpico, superiore a qualunque indagine realista. Da questa inspirazione, disposatasi al pensiero di Erberto Lövborg è nato un figlio che è l'Opera — l'opera profonda e geniale, in cui guizza un'audacia ebbra del più triste pessimismo; è un figlio intellettuale che Thèa ama con ardore sublime e che Erberto osa smarrire appena la vita sensuale lo ghermisce nelle sue spire. E non un pensiero terreno, non un sospetto, non uno stimolo che non appartenga al fervore dell'intelletto ne turba l'apostolato, ne arresta la fecondazione tacita e misteriosa. E quando Erberto muore, non altra preoccupazione domina Thèa se non quella di ricreare l' Opera, la sola cosa che del Pensiero resti. — *Era il nostro figliuolo,* — essa esclama e si accinge a richiamarlo in vita, con una fiducia cieca, che

non comprende come, senza il Pensiero animatore, non sia possibile la creazione.

La pugnace verità che que' due esseri spiritualizzati portano nel cervello è triste e funesta. Hedda l'ha divinata e non trova altra liberazione se non quella lugubre che l'attira verso il sepolcro; essa ne trae una conclusione disperata, quando pensa che il morire sia l'atto più nobile della vita, ed avvicina in un delirio di estetica macabra l'idea della Bellezza a quella della Morte.

— *Come pensare alla Bellezza di fronte alla Morte?* — esclama la serena Thèa, glaciale e casta dea, estranea a ogni febbre della vita.

È il lume estetico che irradia in tutto il dramma la mente di Hedda, e diventa nel suo terrore l'unico sentimento di lei; il palpito che anima il suo cuore, arido, spietato, deserto.

Il solo, il funebre, il terribile ideale.

E siamo al vertice dell'ascensione ibseniana; ecco, sull'alto della torre, agitarsi convulso l'audace Solness.

Siamo nell'assoluta altezza degli spazî, tra le vittime della sublimità, tra gli as-

salitori dell' impossibile; il capogiro contagia tutti, Ibsen stesso.

Non mai Ibsen è stato, quanto in quest'ultimo de' suoi lavori, tanto nebuloso, tanto misterioso, tanto inaccessibile: il pensatore è come suggestionato a sua volta dalle sue stesse conquiste e si libra nelle nuvole d'una inarrivabile metafisica, affannosamente respirandovi.

L'umanità si avanza e si rinnova, le falangi s'inoltrano audaci; ogni falange solleva una nuova bandiera di ribellione e lotta per demolire quelle che l' han preceduta: il vecchio Knut Brovik è stato abbattuto da Solness, che di lui fu l'allievo; il giovane Ragnar è destinato fatalmente ad atterrare Solness. Ogni nuova schiera nella vita che assorge chiede il suo spazio—è la legge inesorabile del progresso.

Solness ha l'orgoglio della grandezza alla quale e pervenuto; è geloso per quanto era stato avido; è conservatore per quanto era stato ribelle, di fronte alla generazione che vinse prima di lui; freme, teme; odia i giovani che son destinati ad avanzarlo e a piantare la bandiera più in alto del punto ove egli l'ha confitta. La spirale dell' elevazione è fatta così: è l'anelito alla libera-

zione, la febbre dell'Ideale, che anima lo spirito umano.

Un'altra forza interviene nel dramma: Hilda, la giovinezza, nel suo duplice valore di energia e di illusione. Essa ama Solness perchè un giorno, dieci anni prima, lo aveva visto in alto, bello, gagliardo, vittorioso sull'estrema vetta della torre di Lissanger; era stato il supremo trionfo dell'ascensione del costruttore. Vedutolo così, una volta, Hilda sogna che il suo eroe possa sempre più in alto salire, senza sospettare che una forza fatale incatenerebbe il nuovo Prometeo, ladro della scintilla divina, alla impotenza di ascendere ancora. Solness le promise di tornare a lei dopo dieci anni; l'ora è scoccata senza che la promessa si fosse adempiuta. Allora è Hilda che viene a lui, misteriosamente, come un messaggio del Destino, allo stesso modo onde l' affascinante marinaio si presenta a Ellida Wangel, nella *Donna del mare.*

Lo ammalia con la sua audacia, e lo spinge, e lo innamora del suo ideale che è anche quello di lui, e vuole che egli salga e pervenga alla cima della nuova torre e poi sulle altre ancora più sublimi che l'ingegno umano creerebbe nella galoppante illusione del suo assorgere trionfale. E Hilda

suggestiona Solness, come Thèa imprime al destino di Erberto Lövborg il suo volere in quella lotta di suggestioni che è consacrata nell'*Hedda Gabler*; lì il tormento è di influire sulla conscienza d' un uomo; qui il simbolo è più vasto ancora, perchè non è soltanto l' egoismo che agita una conscienza, ma è l' ideale che incalza l' umanità pensante.

Solness ama Hilda, perchè essa è la gioia che manca ora a lui, perchè è pel connubio ideale con lei, illusione ardente dell'alba della vita, che egli potrà costruire il castello vagheggiato, che si slanci nell'aria avente la base di granito; e in questo sogno si fortifica il suo ardimento e s' eleva la sua speranza, atroce tormento dell'orgoglio, chimera fulgente della giovinezza. E, spinto da Hilda, egli si arrampica sulla torre per sospendervi una corona, simbolo di vittoria. E ascende, ascende, ascende, tra le ansie di quanti lo guardano, fino a disparire tra le nubi, ove si diffonde un'armonia di arpe, dolcissima. Ma la vertigine implacabile lo vince e il temerario Solness precipita; mentre Ragnar, il giovane che segue presago quell'ascensione, esulta della caduta letale. Egli, Ragnar, giovane e baldo, forte pel fatale pri-

vilegio degli anni, sarebbe giunto sulla torre, senza tentennare, come Solness seppe pervenirvi dieci anni innanzi; come dieci anni più tardi vi perverrà chi di Ragnar sarà più giovane, più audace e più infiammato dall' illusione, temprata nelle energie rinnovantisi della vita.

Tutti inorridiscono di spavento, non già Hilda la quale ha visto il suo Solness avventarsi verso l' infinito, più presso Dio, e ha udito il fremito delle arpe celesti.

Solness ha avuto la temerità di Brand, per soggiacere alla stessa fatalità.

Da tale sommaria e affrettata esposizione delle catastrofi ibseniane rampolla una dimostrazione inoppugnabile di pessimismo. Da questo punto di osservazione Ibsen, non solo è il più contemporaneo de' contemporanei , ma ci assicura che non meno implacabile sarà la marcia del pessimismo nell'avvenire. È vero che la corrente pessimista del suo spirito è alimentata, come ha notato di già, dallo sconforto, dallo sgomento di riconoscere l'inconseguibilità delle sue vittorie nella società nostra e che una lontana speranza, vagamente intravista nella tetraggine dell'opera sua, è la sola forza che lo sorregga e gli arrida.

Ma, purtroppo, egli prevede come permanenti le cause che rendono inaccessibile la vetta a Brand, la libera conscienza a Peer

Gynt, la nuova religione a Giuliano, la pubblica stima a Bernik veritiero e redento, la perfezione spirituale a Nora Helmer, la guarigione a Osvaldo Alving, la vittoria a Stockmann, la luce morale a Ekdal, la felicità a Rosmer, la completa emancipazione a Ellida, l'indipendenza a Hedda, la sublimazione a Solness. Negli ultimi lavori, anzi, concepiti in un maturo equilibrio di esperienza, il suo pessimismo appare più sconfortante e il dissidio tra la idealità e la realtà, più atroce. Ne' primi suoi drammi di questo genere — perchè non mi è parso comprendere nel rapido sguardo i drammi che costituiscono la sua prima maniera — la fede filosofica di lui è più serena, più rassegnata; negli ultimi, invece, la lotta ha un'asprezza cupa e violenta. La lunga vita intellettuale ha reso più fecondo il suo spirito, ma più tormentata la sua esperienza e più funeste le sue illazioni.

Nessuna salvazione, dunque, per ora; la voragine è schiusa per tutti i ricercatori avidi e fervidi, per tutti i lottatori tenaci; il gorgo è inesorabile, l'abisso insaziato e profondo.

Pur essendo queste le conclusioni sue, egli si avvicina per esse a tutti i maggiori

pensatori del secolo. In ciò l' influenza invincibile delle teorie moderne che agiscono sul suo spirito, come su tutte le altre energie pensanti e attratte da ideali lontani, inseguiti a traverso le stratificazioni della vita contemporanea. In ciò egli è avvinto alla filosofia da cui discende e i cui corollarî son come solidificati nella cultura ampia e vária che germoglia su' sentieri della scienza e della vita moderna. Nella ineluttabilità pessimista, egli è tuttora il discepolo di Shopenhauer e nella sua cultura complessa si avvicendano Carlyle e Stuart Mill e Spencer e Darwin e Feuerbach e Fichte e Schelling e Hartmann, le teorie de' quali egli non soltanto incarna, ma accetta come resultato inoppugnabile, dal quale si muove tutta una critica su' fatti umani.

In questo, Ibsen attua il vero compito dell'artista nuovo, il quale non alimenta più le sue ispirazioni degl' inganni fugaci e le tendenze immaginative da cui sgorgavano le emozioni artistiche de' più sereni scrittori di un tempo; ma, forte delle risultanze scientifiche dell' ultima ora, il suo studio discende da una verità positiva, positivamente affermata. La sua valutazione sullo spirito moderno, sulle entità della

vita ha un punto di partenza determinato, che non ha bisogno della dimostrazione inconscia dell' artista, perchè ha di già la sua importanza di verità logicamente e scientificamente confermata da una serie di riprove e di osservazioni più solide, più equilibrate, più recise, compiute dall' intelletto con la lucida severità del metodo moderno.

Ibsen continua, da artista, l' opera del filosofo, dell' antropologo, del naturalista, del sociologo; e in questo indirizzo, unico e austero, mentre è il suo maggior requisito di scrittore, come modernamente s' intende, presenta indifeso il fianco alla severità de' suoi critici. E dico così, perchè un equilibrio assoluto tra la divinazione artistica e la premessa scientifica è un risultato tanto arduo ad ottenere, per quanto è bella la temerità di sognarlo.

Quando Ibsen fa consistere l' infelicità di Nora nella impotenza di indirizzare al bene i suoi figli, parte categoricamente da una verità antropologica ch' egli non discute più con l'opera d'arte: una verità che egli ha appreso nel campo ove fu proclamata la legge dell' atavismo — un campo estraneo all' arte e caro alla scienza — egli dedica alla medesima verità una dimostrazione

morale che è intesa a confermare quella scientifica espletata da altri. Quando ci presenta il caso di Osvaldo Alving, egli mostra di avere accettato il risultato della fatalità ereditaria sperimentata da' fisiologi: il suo còmpito di moralista è di rifare quasi la teoria nelle applicazioni alla vita psichica. Quando, nell'*Anitra selvatica*, vuol provare il risultato di adattamento dell'anima umana all' ambiente, egli si serve di una teoria già vittoriosa in altro campo, pe' biologi, che l'hanno proclamata, dopo una serie di esperimenti ottenuti altrove. Così in *Un nemico del popolo*, in *Rosmerholm*, in *Donna del Mare*, in *Solness*, Ibsen si serve, volta a volta, di concetti sviluppati da altre scienze ora come affermazioni, ora come aspirazioni, ora per affinità e a' quali non è estraneo lo studio positivo de' sociologi, de' biologi, de' filosofi contemporanei.

Il criterio è degno di studio e risolve nel modo più efficace il quesito che si va imponendo all' artista: quello di assoggettare l'opera moderna a talune forze di osservazioni differenti da quelle che finora hanno invocato i poeti, e di sottrarle quasi alle influenze fantastiche e alle esclusive impressioni esteriori.

Guardato da tale individualità inspiratrice, Ibsen, nel suo idealismo, è un realista; nel senso che la sua ideazione si fonda su una verità reale. Il moto cerebrale di lui comincia appunto dalla cognizione di questa verità. Nel primo possesso di essa, egli si esime dal dimostrarla per proprio conto agli altri, per non fare della sua arte una pedissequa collaboratrice della scienza; ma l'applica alla osservazione de' fatti umani, con un'esattezza logica che prova la sua fiducia in tutto quanto è stato accertato dalle speculazioni antecedenti alle sue.

Quello che manca a Ibsen, è ora di notarlo , è la potenza estetica per questa realizzazione. Il suo temperamento è troppo selvaggio, la sua tesi è troppo urgente, le sue tendenze passionali troppo aride per compiere il miracolo di serbare la fisionomia artistica alle scoverte delle sua meditazione.

È molto giusto quel che scrisse Benedetto Croce , nella seria concisione di una rapida prefazione, a proposito dell' arte-problema che s' impone agli scrittori del tempo nostro, per modo che l'arte moderna sia impregnata di tutti i problemi della vita contemporanea , la quale non può tenersi estranea a quanto vi è di meglio e di più

alto nell' animo umano. E solo a questo patto, espletando una tale missione, che l'artista può giustificare la sua presenza tra' lavoratori dell' ora presente e affermare una importanza che risponda a una utilità reale, quando tutte le forze del pensiero devono direttamente contribuire a diffondere la coltura e a rialzare il concetto della verità nel nostro spirito. Che la verità scientificamente proclamata sia l' *antecedente* dell'opera d'arte, come disse De Sanctis e come ricorda lo stesso Croce, è un criterio che va acquistando l' inoppugnabilità di un assioma; ma l'attuazione di esso è, nell'opera di Ibsen, ancora una speranza, che nessuna critica, per quanto disposta a esaltare nel pensatore l'artista, potrebbe dichiarare raggiunta.

A' personaggi ibseniani manca l' umanità; manca una determinazione che possa trasformarli in *persone*; perchè difetta in essi quella intensità psicologica che rende sensibili le loro vibrazioni di anima e viventi le loro emozioni.

Questa affermazione può sembrare una contradizione, se si pensa che le lotte che tanto affaticano quei personaggi sono appunto concentrate nella loro psiche; ma la contradizione svanisce, quando invece si nota

che la possanza artistica di un carattere è nel movimento psichico, non già nella sola concentrazione delle sue forze psichiche. Tutte le verità scoverte nelle pieghe e ne' meandri di un'anima dovrebbero, se così non fosse, divenire artisticamente efficaci, e tutto un volume di Spinoza, che contiene teoremi imperituri di verità psicologiche e dimostrazioni e corollarî e scolî, varrebbe artisticamente i drammi di Shakspeare; poi che entrambi, il filosofo e l'artista, cercano nelle cose il carattere di eternità. Discovrire e proclamare tali verità, se basta alla gloria del psicologo puro, non basta a quella del psicologo artista. In Shakspeare stesso sono molte inconscienti e anticipate applicazioni dello studio spinoziano sulle passioni, e anche il nostro prediletto Bourget non fa talvolta che ricorrere ad esso; ma non io devo ricordare a chi legge, con qual potenza l'uno e con qual fascino l'altro di rappresentazione artistica, riescano a far rigermogliare le elucubrazioni del filosofo, nel caldo, passionale, palpitante ambiente dell'emozione estetica. E l'affinità proviene da una stessa originaria possanza di osservare le movenze di una conscienza umana, ne' varî atteggiamenti onde le passioni la evolvono.

E poi, l'ho già detto, il dibattito interiore interessa Ibsen in quanto è psichico in sè stesso; non in quanto, alimentando le diverse passioni umane, diviene movimento nella conscienza di un personaggio. Ne deriva che questo, disinteressato e quasi estraneo al suo stesso sviluppo, trascura l'evolversi di quelle sensazioni, le quali, divenendo intellezioni e trasformandosi in emozioni, danno vita al *carattere*. Il carattere artistico è un organismo che diventa soggetto di un moto psichico, nell' atto in cui diviene oggetto delle stesse sue influenze psichiche; è obbedendo a questo speciale e intimo fenomeno ch'esso può presentare all' osservazione quelle fasi onde pulsano le passioni, e in cui l' analisi si addentra per trarne sorgente di movimento artisticamente interessante e efficace.

Ora, tale fenomeno di reintegrazione, Henrik Ibsen non si cura di render rappresentativo. La inferiorità dell' artista è appunto in questo disprezzo della rappresentabilità. L'anima de'suoi personaggi rivela una vera squisitezza nell' impossessarsi della verità che la domina, nel penetrarvi e nell'impregnarsene; ma la stessa anima è priva di una agitazione che la ravvivi e la pieghi alle

sottili modulazioni e alle lievi inflessioni che ne raffinano la sensibilità.

Sono esseri conscienti, non esseri vibranti; pregni di ideazione, non pulsanti; profondi non scogitabili; contemplativi, più che viventi.

Perciò, nè Hedda, nè Solness, nè Hilda, nè Rebecca West, nè Rosmer, nè gli altri, alitano nell'atmosfera ove assorgono gli alti tipi rappresentativi, come obbedienti a quella funzione reintegrante, incessante, ritmica, di diastole e di sistole, che, in un cuore, è il sintomo infallibile della vita.

Ciò che, in parecchi de' personaggi ibseniani, è da vero impressionante, è la densità poetica onde son pregni. Quelli che Ibsen fa servire alla incarnazione delle utilità inferiori, degli istinti, delle cupidigie, delle transazioni, delle menzogne, de'convenzionalismi della vita, obbediscono alle leggi più restrittive della osservazione realistica, e risultan più precisi, come Lundt in *Colonne della Società*, Engstrand e Regina in *Spettri*, Krogstad e Rank, in *Casa di bambola*, Werle

in *Anitra selvatica*, Kroll e Mortensgord in *Rosmerholm*, Arnholm in *Donna del mare*, Tesmann e Brak in *Hedda Gabler*, Herdal in *Solness*: schiera di esseri senza ideali, che non vogliono nulla più di quello che possono, nè preferirebbero altro ambiente a quello in cui brulicano.

Ma gli altri, quelli che impersonano una tesi, che incedono nel dramma araldi di una idea superiore, sono come circonfusi di una viva aureola poetica, che rivela di colui che li concepì e li delineò le innate tendenze verso il leggendario misticismo delle anime nordiche.

Quali figure più profondamente mistiche di Rosmer e di Rebecca West, per esempio, avvinte al medesimo ideale di nobilitare tutti i loro simili e di vivere serenamente nella spiritualità della loro purissima amicizia? Quali altri esseri potrebbero mai diffondere intorno a loro una più acuta squisitezza di suggestione? E quanta misteriosa attrazione nella fatalità dello Straniero, che appare in *Donna del mare* e ingombra tutta l'anima di Ellida Wangel, la quale fatalmente soggiace all' ipnotismo di quel tormentoso fantasma? E qual fascino in Hilda Wangel, l'eroina invadente del *Solness*, e in

Théa Elvested, l'inspiratrice di Erberto, in *Hedda Gabler!* Tutte queste figure sembran discese da un ciclo di leggende, da un' atmosfera fantastica, da una di quelle mirifiche zone che le walkyrie traversano, ove Riccardo Wagner ha cercato le vibrazioni della sua aligera melode, la poesia boreale i suoi eroi e la mitologia nordica i suoi dei.

Mercè questa tendenza, Ibsen resta legato ancora alla inspirazione primitiva del genio patriottico, a cui egli obbedì ciecamente durante il concepimento de' primi saggi letterarî, allor che imitava ancora Welhaven, scriveva la *Lettera in rime* e dava sfogo alle sue meditazioni poetiche, sotto l' influenza del *rêve* allegorico, che tanto irresistibilmente sorride a'solitarî delle alme foreste e delle aspre montagne, nelle regioni antilatine.

Questa poesia, su cui alita un soffio altamente eroico e da cui si effonde un vero rapimento mistico, è tutta una rifrazione della fantasia vergine e selvaggia. Sono fantasmi evocati sotto un altro cielo, candido; in un'altra vita, estatica e serena; a traverso paesaggi spiritualizzati dalle iridescenze de' ghiacci lucenti, dal pallore di orizzonti melanconici. Si pensa alla bianca solitudine, a'laghi cristallini, scintillanti sotto le aspre

roccie immobili, ove l'anima poetica di Leconte de Lisle scovrì il profilo tenero che rischiara qualcuno de' suoi *Poèmes tragiques*; si pensa al fervore delle pure cogitazioni su cui ampî fasci di luce mistica piovono, letificanti. Sono sguardi profondi, sorrisi limpidi, fronti radiose, atteggiamenti sereni di statue tranquille e silenti.

Ibsen, ad onta del pessimismo delle teorie che ha assorbite, svela una forza rimasta in lui intatta e vittoriosa — la spiritualità poetica. In *Donna del mare*, a preferenza, il Simbolo dominante è saturo di questa personale spiritualizzazione dovuta alle qualità poetiche di Ibsen, a una eccezionale continuità di esaltazione; in esso la visione simbolica è più persistente che altrove e più largo è il suo contagio; financo della tela dipinta da Bellested e del gruppo scolpito da Lingstrad non si parla che come di simboli plastici.

Una così incessante dilatazione simbolica non si riscontra in parte che nel *Costruttore Solness*, affermata con una quasi medesima tenacia e un medesimo ardore. Perciò in entrambi quei drammi, Ibsen appare più nebuloso, poi che, in essi, egli fonda la sua dimostrazione artistica su fenomeni esclusi-

vamente psichici e esplicantisi in un influsso morboso dell'anima de'suoi personaggi. L'esame psicopatico non essendo il più comune e il più comprensibile, ne deriva una mancanza di chiarezza nel renderlo e una limitata accessibilità per gli altri nel valutarlo.

Tutto ciò, artisticamente, non può costituire un pregio, perchè allontana l'osservatore dal ricordato principio spinoziano, così giusto e profondo, che vuol sorpreso ne' fenomeni umani il loro aspetto di eternità, generalizzata la osservazione, agevolato negli altri il còmpito di riconoscere nelle movenze de' personaggi lo sviluppo di quelle passioni che ciascuno sorprende in sè stesso, nelle gradazioni indistinte della propria anima. L'ascoltatore non può sperimentare nel personaggio ibseniano la sensibilità di esso al contatto della natura e degli altri esseri che gli vivono accanto; nè questa sensibilità è tanto squisita nello scrittore da giustificare l'equilibrio della sua anima poetica.

È vero che i problemi ibseniani si rannodano tutti a talune lotte e ad uno speciale urto di idee; ma ciò non significa che nel vero poeta, quello degno di tale altissimo nome, le idee, per quanto urgenti e pugnaci, non devano tradursi in una categoria di im-

magini, e che queste non abbiano a rifrangersi a lor volta in una serie adeguata di emozioni viventi.

Uno de' più aristocratici analisti, notando appunto la possibilità di una completa conciliazione dell' elemento poetico con l' elemento scientifico, ha ricordato un esempio antico nell' opera di Lúcrezio, come quella che rese conseguibile la evocazione poetica delle medesime realità che la scienza aveva precedentemente riassunto nelle sue formule. E, difatti, qualunque idea, sorpresa e determinata nel campo delle elucubrazioni scientifiche e morali, può divenire soggetto di sensazione poetica, sempre che l' artista sappia riprodurla nella sua espressione di Bellezza, e sappia ottenere la resurrezione dell'elemento vitale che provocò la prima sensazione in colui che la tradusse in riflessione e ne determinò la legge scientifica. Così un fiore raro, ischeletrito nelle classificazioni del botanico, riapre la sua corolla e riodora nella strofa del poeta che lo ravviva; così un' epoca storica si rianima in un' opera artistica che la disuma; così un corteo di idee e di quesiti morali ripalpita nell'esaltazione del poeta, il quale può discovrire, nella vivificante corrente immaginativa ri-

svegliata dal sentimento, tutta l'epopea dell'anima umana.

Invece, o per una deficienza di acuta sensibilità o per l'impazienza di impegnar la battaglia e rendere provvida ed eloquente la critica, Ibsen non spiega tutta la sua intensità poetica nella colorazione de' personaggi, sì che questi, completi al certo nella divinazione di lui e nella sua sintesi visiva, assumano una vigoria recisa che li renda palpabili per chi li guarda e li ode. Anche considerato col solo criterio poetico, la creatura ibseniana resta incompiuta, da' tratti evanescenti e dalla sagoma vaporosa. Generalmente prive di vivezza lirica, egoistiche nella tirannia della loro missione e nell'imperio della loro volontà, nè teneramente melanconiche, nè soavemente rassegnate, nè fremebonde amatrici, nè passionalmente folli, nè deliziosamente ingenue, nè vittime commoventi, nè nate a' veglianti abbandoni o agli accesi delirî, nè glorificanti nella vittoria la felicità umana, le figure ibseniane portano in una nuova applicazione il concetto dell'ideale nordico, nel quale il rigido dovere, più che norma è divenuto sentimento. Ricordan ciò che il Taine, nello stupendo capitolo sulla Rinascenza cristiana, dice per

le figure di Alberto Dürer, spiegando il *rève* del caratteristico pittore: sogno strano, animato da pensieri profondi, da una contemplazione dolorosa del destino umano, dall'idea vaga del grande enigma, dalla riflessione brancolante che, a traverso gli emblemi oscuri e le figure fantastiche, tenta impossessarsi della verità e della giustizia. E, difatti, le ansiose, tristi e pazienti concezioni dell'aspro artefice luterano hanno una remota affinità di lineamenti con queste modificate non convertite discendenti dal medesimo ceppo.

Così, dell' alta poesia che ne infiora la limpida fronte, le creature ibseniane hanno la serenità e l'estasi.

E qui si affaccia logicamente, come giustificazione, il riconoscimento di una necessità che per Ibsen è imperativa; quella del Simbolo.

Se è di una vita interiore e di un dramma occulto che Ibsen vuol dimostrare la fatalità, a un'altra legge devono obbedire i suoi personaggi; e vi obbediscono, infatti.

Per condensare le idee prestabilite, da cui

egli vuol far scaturire le sue dimostrazioni, le creature sue han bisogno di rappresentare ciascuna un concetto assoluto nella serie delle idee che turbinano nel cervello di lui. Al filosofo basterebbe enunciare la ipotesi, e poi trarne tutte le conseguenze che si rincorrono nel suo sistema; al poeta occorre impersonare ciascuna sua idea in un essere che abbia la parvenza di un tipo umano. Nel processo di tale significazione, il fenomeno dell'arte dovrebbe divenire una realità compiuta.

L' idea filosofica splende di luce fissa, e fissi diventano, in ciascun'opera, i tipi significativi di cui Ibsen si serve; e questo preconcetto, non soltanto irrigidisce i personaggi di lui, ma conferisce a tutta l' azione che da essi promana una grande immobilità, contraria all' evoluzione di un vero pensiero artistico. A parte la densità poetica delle figure simboliche, un carattere che non *diviene* non è carattere; ma nella inassimilata accumulazione di elementi alla quale ho accennato, diventa refrattaria alla drammaticità, se questi elementi non sprigionano una energia di moto. Un' azione che non si snodi non può essere drammatica. Mancano agli uni e all' altra gli essenziali caratteri

artistici, e s'affusca in essi quella fulgida chiarezza che è la prima qualità dell'opera d'arte, per la quale noi chiamiamo semplice e nitida l'irradiazione meravigliosa del genio. Mancano agli uni e all' altra la possanza misteriosa che avvince il personaggio allo spettatore, facendo invisibilmente passare in costui un frammento dell'anima che si studia e si accompagna a traverso l'azione.

Quando nelle arti figurative si oltrepassò il limite assegnato alla loro efficacia rappresentativa, nacquero le allegorie plastiche, che non segnano di certo il periodo di maggiore sincerità e di maggiore evidenza nella storia della produzione artistica; quando la Poesia si abbandonò alla stessa espansione invadente, abbondarono quelle altre allegorie in cui si era costretti a scorgere preconcetti immoti, come contradicenti all' essenza stessa della Letteratura, che è, secondo la bella frase del critico francese, una psicologia in azione.

Tale richiamo non serve certo a pareggiare i vecchi ricordi delle eccedenti allegorie al valore del Simbolo come rifiorisce nelle tendenze dello spirito moderno; specialmente oggi in cui una scuola sorge e

lotta al riflesso di questa chimera idealizzatrice; ma il ricordo s'intromette spontaneo quasi a dinotare lo sforzo che si imprime all'arte, tentando di farle oltrepassare i limiti determinatile dalla sua stessa essenza e da' mezzi prestabiliti al suo naturale sviluppo.

Sotto il Simbolo di Ibsen, sono idee battagliere e viventi, non concezioni già esaurite e vaniloquî infecondi. L'audacia del nuovo fa perdonare in parte il sottinteso, ne stimola il riconoscimento, ne rende adescante la divinazione; ma la sincerità rappresentativa non ne guadagna dal punto di vista dell'arte assolutamente intesa, perchè il Simbolo si ribella, per la necessità stessa del commento che ne deriva, alla schiettezza e alla rapidità della visione.

Allor che tutti sanno che il personaggio che è innanzi a loro non è tale per quello che appare, ma perchè un'altra forza estranea al concetto artistico pulsa in esso; che questa forza occorre non di rado faticosamente indovinare; che il valore suo è diverso da quello che si discovre,—l'importanza assoluta ed artistica del personaggio diminuisce, e il suo intervento nell'azione risulta meno inevitabile di quanto dovrebbe, perchè coordinato a una necessità imposta dal proble-

ma, non germinante dal logico sviluppo de' fatti stessi e dal moto psichico al quale artisticamente è interessato.

Si aggiunga a ciò che nulla fa Ibsen, a cui tarda di intromettere i suoi simboli nell'azione, per giustificare con una verosimile parvenza di umanità, la loro presenza. Il Simbolo entra bruscamente nell' azione ibseniana, e vi resta col suo assoluto significato simbolico; non avete incertezze nel ravvisarlo, non dubbî nel riconoscerlo; a differenza di quanto avveniva ne' vecchi drammi a tesi, in cui, o il riconoscimento del personaggio incarnante il sottinteso avveniva dopo che quello avesse di già interessato lo spettatore pe' suoi elementi umani, o la tesi, mercè un procedimento più cauto e più efficace, risultava dal complesso stesso dell' opera come un ammaestramento o una conseguenza, ciò che è ancora preferibile.

Invece, ne' più caratteristici drammi di Ibsen, avviene che una parte de' personaggi resta umana e come tale comincia a conciliare con essi il nostro interessamento, e contemporaneamente i simboli van spiegando la loro missione, accentuando la essenziale diversità che emana dal loro contatto co' personaggi reali. Il falegname Engstrand,

in *Spettri;* Krogstad, in *Casa di bambola;* Tesmann, in *Hedda Gabler;* Relling, nell' *Anitra selvatica* e gli altri, sono uomini veri, plasmati con speciosa sincerità realistica. Senonchè, guardando acutamente, si scove che nemmeno questi personaggi sono, partitamente, l'espressione singola di un individuo direttamente osservato nella vita reale; ma ciascuno di essi è l' addizione delle idee e de' sentimenti di una classe, ciascuno riassume un ordine di interessi e di principî vigenti in una categoria di uomini. Ma, appunto perchè tali, la loro fisionomia è più reale, perchè più possibilmente rassomigliante a quella di qualcuno, e la logica loro è più comprensibile, perchè più affine a quella della maggioranza.

Ed ecco che, accanto a questa condensazione realistica, la creatura simbolica si eleva nella brusca intransigenza onde fu concepita, e il dissidio diviene stridente o urtante addirittura, a detrimento di tutta l'armonia estetica del lavoro.

Una conseguenza promana da questo metodo ed è tutta a vantaggio dell' originalità dell' eccezionale scrittore. Questa: La mossa ibseniana, riannodandosi a una verità positiva, è intimamente realistica; la dipin-

tura de' personaggi, per una parte, è realistica anch'essa; l'una e l'altra realità servono a guidarci verso una concezione elevata, che ha il suo fine in una lontana realtà, intravista come aspirazione, come voto, come estremo di un movimento ideale. In quasi tutti i lavori dell'Ibsen, è contenuta una riprova di questa affermazione con cui si libra la fede nella magnifica utopia.

Ed è giusto notarlo, per stabilire la mossa dell' Ibsen nel moto generalizzatore della sua osservazione, e per comprendere come, abbandonandosi all'astrazione, che è la forza del suo metodo di pensatore, egli non si sottragga all' influsso di quel realismo nell'arte, che ha avuto riprove tanto gagliarde, nel secolo in cui il metodo positivo ha regolato ogni investigazione della critica.

Anche la forma prescelta da lui, risponde a questa tendenza.

La drammatica, per il dialogo, per la necessaria rapidità delle scene, per l'intervento immediato de' personaggi e per tutta quella parvenza di verità che la regola, è la forma che meglio risponde all' intento di riprodurre, in una espressione plastica, il movimento della vita. E quando l' ascoltatore, dall'azione rappresentata, assorge al problema

che l'autore ha voluto dimostrare, deduttivamente segue, per contrario, quel metodo induttivo in cui giurano i positivisti e che Mill chiamò la chiave della natura. Le due funzioni cerebrali, la deduttiva e l'induttiva, si reintegrano nell'atto in cui l'azione artistica passa dal pensiero del drammaturgo nella sensazione dell'ascoltatore.

Anzi, Ibsen raggiunge una evidente semplicità nella sceneggiatura spezzata, nell'impiego della frase breve, nell'incrocio vivace de' dialoghi, nella sobrietà generale, con una esperienza di tecnica che è mancata sovente a quelli creduti più realisti di lui. L'impostatura de' suoi drammi è recisa, l'ingresso dell'azione è immediato, lo sviluppo è urgente, la dimostrazione razionale, e la cura de' particolari decorativi e la loro distribuzione son così esatte, così pazienti, da rivelare nel grande scrittore di oggi le tendenze pittoriche che lo animarono un tempo. Difatti, egli è un *internista* di rara eccellenza, che sa discovrire un nesso sottile tra le piccole cose: un internista della forza di Teniers e di Brueghel; ed è soprattutto evidente in lui l'influenza che il paesaggio esercita sulle figure pensose e meste e sul movimento nitido de'suoi drammi—un pae-

saggio pallido, inerte, e silente che richiama alla memoria la giovinezza del poeta trascorsa in quelle tristi e monotone contrade di Skien e di Grimstad, nella cui solitudine l'adolescente alacre accumulava nel già fervido cervello gli strati della progrediente cultura e in essa temprava i primi sogni di ribellione.

Tutti i suoi drammi hanno per sfondo una di queste melanconiche e meschine città de' fiordi, ove neppure l'eco giunge della turbinosa giocondità, della raffinatezza, dell'incalzante incontentabilità de' grandi centri e ove la cerchia delle cognizioni è limitata, e più acuta è la febbre della rivelazione e della liberazione. Un senso di mestizia nostalgica penetra in quelle piccole case, in cui tutto è lindo e terso, ma ove tutto è rigido e minuzioso nella cura e nella simmetria automatica che vi si rivela. Lungi da questa severa decorazione la sincerità primaverile delle prime visioni di Biörnson, il flusso campestre di Wergeland che Edoardo Grieg ha con esotica bizzarria soffiato sull'agile leggerezza delle sue danze. Nulla di così rasserenante negli sfondi ibseniani. Sull' unico giardino che appare, quello di Wangel in *Donna del mare*, bat-

tono i venti aridi del fiordo. Altrove, quando non piove lamentosamente come in *Spettri*, si prevede una luce scialba e mesta di sole pallido o un raggio di luna lucida e algente per rischiarare un fantasma funebre di leggenda.

Dal triste granaio dell'*Anitra selvatica*, si passa con la stessa oppressura di sensazione, al lugubre paesaggio di *Rosmerholm*, in cui il torrente urla e che il cavallo bianco traversa, foriero di morte.

Ibsen ha portato, così, nella osservazione delle piccole cose un po' le predilezioni di Ohlenschläger, un po' la sicurezza dello scorcio sì istintiva in Biörnson, l' innato senso della proporzione, la previsione della prospettiva, il gusto del contorno e della distribuzione; e anche nel tratteggiare il Simbolo, egli utilizza un diligente presentimento lineare, perchè ognuno di essi par che obbedisca a una euritmia di figurazione plastica, in cui, se il colore manca, la linea signoreggia in una solenne purezza.

Ciò che nel suo metodo è meno encomiabile, ad onta della chiarezza tecnica, è il criterio di iniziare l'azione. Questa, in tutto il corso del dramma, procede svelta, rapida, senza deviamenti inutili, senza in-

dugi pericolosi; ma non s'imposta mai dal suo principio, non comincia mai naturalmente. Le cause che l'han prodotta sono ignote, e le condizioni di anima de' personaggi che l'han provocata, sono ignote del pari. È sempre un antefatto che bisogna dar per dimostrato, sempre un precedente che bisogna considerar come chiaramente svolto e che taluni personaggi sono obbligati a raccontare nelle prime scene del dramma, perchè il lettore o l'ascoltatore partecipi in una maniera indiretta, e quindi poco utile, a quanto è avvenuto prima che il dramma sia cominciato.

In *Spettri* vi è tuttta la storia del ciambellano Alving che bisogna udir raccontata dalla signora Alving per comprenderne il valore della riproduzione esatta che avviene in Osvaldo e per Osvaldo, e spiegarsi la tesi fatalistica incombente sul dramma. In *Casa di bambola*, il prestito contratto da Nora e l'espediente della firma falsa da lei apposta all'obbligazione — i due fatti cioè che determinano in un modo prestabilito il movimento del dramma — sono di già avvenuti, allor che la tela si alza. In *Anitra selvatica* il matrimonio di Ekdal con Gina è già un fatto compiuto, quando Ibsen imprende la

dimostrazione della sua tesi. In *Donna del mare* il segreto di Ellida, il suo fidanzamento simbolico con lo Straniero, cova già nell'animo di lei da tempo, e l'ascoltatore l'apprende da una confessione posteriore. In *Rosmerholm*, il dramma comincia dopo che Felicia è morta e l'incubo della sua anima passa nella narrazione che ne fanno alcuni personaggi sulla scena, come di cosa già remota e ricordata soltanto. In *Hedda Gabler*, i rapporti di Hedda con Erberto, così indispensabili per comprendere la febbre vendicatrice della protagonista, sono rievocati, non sorpresi nella loro flagranza; e così l'amore di Théa per lo stesso Erberto che tanta capitale influenza ha in tutto il progredire successivo dell'azione. In *Colonne della Società*, il delitto di Bernik, la generosità di Giovanni Tömson, il passato di Ines son tutti un precedente che l'ascoltatore deve faticosamente ricostruire a traverso le indiscrezioni de'personaggi. In *Un nemico del popolo,* la scoverta di Stockmann sul pericolo che presentano le acque del paese si rivela mercè la riconferma che se ne ha sulla scena; allo stesso modo che l'odio tra'due fratelli Stockmann è un sottinteso il quale ha bisogno di una eloquente riprova nel dialogo. In *Solness,* fi-

nalmente, è da'racconti posteriori che si apprende quel che Hilda promise, e come l'incendio della casa di Solness fosse l'origine vera della infelicità della moglie di lui e rappresenti una fatalità determinante tutte le sue domestiche sventure.

Questo metodo, nell'opera teatrale specialmente, risulta ambiguo; giacchè la sensazione, che gli avvenimenti producono come effetti di cause remote, non può essere, quanto dovrebbe, intensa per chi non apprese anche come sensazione il valore di quelle cause. E una tale sproporzione si rannoda a quella già notata deficienza di rappresentatività a cui spesso l'Ibsen sfugge, per un fenomeno di incompleta sensibilità, di fronte al reale assoluto della vita. Il còmpito di scorgere l'idea, di dedicare ad essa, più che al resto, un lavorìo di individuazione, determina questo indirizzo alla sua attività — un indirizzo che nell'espressione artistica, quale egli preferisce per l'utilità della lotta, non è il più immediatamente produttivo.

Se Ibsen avesse preferito il libro o la cattedra al teatro, si sarebbe sottratto facilmente al dovere di qualunque realizzazione; ma è significativa invece la piega, cui soggiacciono, in una misura diversa, tutte le fa-

coltà moderne, anche quelle ideative de' pensatori più indipendenti; è significativo lo stimolo in ciascun pensatore di guardare l' Idea dopo di avere guardata la vita, di scovrire cioè l'Idea nel fatto e assorgere da questo alle regioni più elette ed eccelse.

Una tale restaurazione ideale è nella tendenza odierna; la ricerca affannosa, che ci anima, della entità psicologica in ogni avvenimento e della intensità psichica in ogni figura, è dovuta a questo rinnovato impulso ideativo, che infiamma la nuova generazione; anzi, non mai quanto oggi, il fatto umano è servito tanto incondizionatamente di pretesto a spiegare e a studiare un movimento interiore. Il fatto, mentre ha un valore grandissimo, è proporzionato a una osservazione speciale, che serve a smentire le allucinazioni di una bizzarra e indipendente foga fantastica; l' osservazione sperimentale ha corretto il metodo e determinato il punto di partenza; ma ad essa si è sovrapposta tutta una cerebrazione assorgente, una spirale di astrazione, che ha ridata all' Idea, anche nella manifestazione artistica, l' eccellenza e la supremazia che essa ha nello spirito umano.

Da questa tendenza ancora più sottilizzata

e divenuta esigente , è nata la nuova formula del *Simbolismo*, che cerca di rappresentare la misteriosa armonia che si nasconde sotto l' apparente dissonanza de'fatti e delle cose. Il Simbolo di questi ricercatori del *rêve logique,* come essi stessi lo denominano, è men nel personaggio e più nella rispondenza tra la spirito e le visioni, nel valore ideale scoverto ne' fantasmi della vita.

Innegabilmente questa tendenza, non ancora tradotta in formula precisa da una scuola che ora si va infoltendo e non ancora disciplinando, non era ignota a' precedenti scrittori, i quali talvolta istintivamente vi obbedivano, trascinati dalla suggestione stessa della loro meditazione. Ma tutti coloro che han tentato d' inseguire e di rendere con mezzi artistici il nesso esistente tra l' immagine e il sentimento, hanno fatto del simbolismo; tutti quelli che si affaticano ora a scovrire questo legame occulto e a darne sensibilmente la rappresentazione, sono de' simbolisti , dominati fino all' ossessione dalla ricerca dell' invisibile. Tutto quanto passa nella nostra memoria, delle sensazioni subìte , vi passa allo stato simbolico; tutti gli stadî morali che l'anima nostra ha traversato, ritroviamo in noi stessi non diversamente

che come altrettanti simboli. Si potrebbe applicare per la dimostrazione di questo concetto, la teoria del più personale de' logici inglesi, che cioè una serie di ricordi non ha valore che per il numero di esperienze che essi richiamano alla mente, o illustrare il concetto dell'Helmholtz, il quale crede che tutte le nostre sensazioni non riproducono le qualità de'corpi, ma ne sono i simboli soltanto. Il Simbolismo quindi è il prodotto di una funzione spontanea del nostro spirito maturo, educato alle scoverte delle intime delicatezze, delle impercettibili gradazioni dell'anima e attratto dal fascinante mistero psicologico. Il psicologo implicitamente tende al simbolismo per l'indole stessa del suo lavorìo interiore; il simbolista è il psicologo che ha di già ultimato il suo esame di conscienza e si sforza a tradurre in espressione sensibile quanto ha trovato di poetico e d'ignoto nelle vibrazioni dell'anima umana. È il sogno in cui le anime squisite si son rifugiate che si rianima anche per gli altri.

Con questa scuola di simbolisti, Ibsen non si può confondere. Non è il nesso tra ogni forma e ogni sentimento, non è l'immagine della sensazione ch'egli cerca di projettare nell'opera sua. I simbolisti moderni inse-

guono questo fantasma nella loro produzione tuttora disorganica e frammentaria, ma per uno scopo essenzialmente artistico, qual'è quello di rifare per rapporti analogici e per nessi inesplicati la sensazione e di ritrovar l'idea ne' tenui riverberi e nelle complicazioni sensorie. Delle infinite percezioni obiettive, degli stimoli esterni che le producono, essi tentan di discovrire, per la via della riproduzione sensoria, gli effetti che si riflettono nella conscienza e che, per un rapporto di associazione ideale, diventano innumerevoli e ricchi di sfumature indefinibili. I colori, i suoni, i rapporti più delicati, i più lievi avvenimenti possono essere stimoli di un movimento psichico intenso, e di una eccitazione cerebrale tanto più complicata quanto più squisita.

Macterlink, Maurice, Quillard, Bouchor, e altri ancora tentano ora questo problema artistico nel teatro, con poca varietà di effetti e con uno scarso interesse per quelli che men di loro sono iniziati a un così pronto collettivismo intellettivo. Per essi il Simbolo è in tutta l'evocazione, in tutto il moto suggestivo dell'opera; il Simbolo è in un fremito, in un bisbiglio, in una coincidenza, in una tinta, in una variazione tonale, in

una immagine , in una vibrazione , in un presentimento , nella esaltazione morale , onde ogni forma vivente corrisponde a una visione misteriosa, ingombrante più l'anima dell'artista che quella dell'osservatore.

Nella *Intrusa* di Maeterlink — per citar il più noto de'suoi tentativi — la Morte, che batte l'ala sulla casa in cui il poeta ci trasporta, è il Simbolo che di sè invade tutto il dramma, e parla in ogni voce e si agita in ogni movimento, sia questo anche insignificante. Al suo passaggio fremon le rame nel giardino, tacciono gli uccelli che cinguettavano amorosamente alla luna, stride la falce del contadino, s'oscura la fiamma della lampada , s'arresta l' indice dell' orologio , trema l'aria presso le finestre; un incubo opprime ognuno di quei tetri esseri , seduti intorno a un tavolo , interpellandosi e rispondendosi a intervalli sulle loro apprensioni, su' timori del vecchio nonno,—il più oppresso di tutti, perchè, cieco, più acuti gli occhi dello spirito egli figge nella visione fantastica rivelatrice.

In quella casa, l' Intrusa è penetrata : si sente l'ombra sua paurosa, si aspira il suo alito che soffia letale su tutte le cose. L'Ignoto

si projetta misteriosamente su ogni conscienza e l' invade.

Qual'è il personaggio che incarna il Simbolo? Dov' è l'Idea divenuta persona e contradicente, con la sua essenza ideale, a tutti gli altri personaggi del dramma?

Il Simbolo domina da vero, protagonista incoercibile e impalpabile, tutto il funebre dramma; ma, inteso e compreso con una sensibilità ben diversa, come metodo e come risultato.

In Ibsen, il Simbolo è meno invadente, meno complicato, men suggestivo. Non è nell' intero dramma, è in un personaggio, in quello prescelto per rappresentare una idea e introdotto nell'opera unicamente per questo; l'influenza sua si riverbera, è vero, anche sugli altri; ma non s' imprime validamente che nell' unico personaggio che gli corrisponde, che gli rassomiglia, che si presta alla suggestione; giacchè ad ogni soggetto simbolico, nella maggioranza degli ultimi lavori di Ibsen, corrisponde un oggetto suggestionabile e suggestionato. E così l'azione del Simbolo si scinde, impegnando due tipi, ne' quali vive il problema; e dall' incontro delle due anime simboliche sboccia la tesi morale che Ibsen vuole ad-

ditare e, fino a un certo punto, anche discutere.

Tutti i problemi, infatti, che hanno ispirati i suoi drammi appaiono tali nel contatto del Simbolo col personaggio che cede al dominio di esso; come se Ibsen volesse provare con ciò che l'idea non impera che soltanto su quella parte dell'umanità che è progredita fino a potersene impossessare, e che la maggioranza degli esseri, in cui la volontà è in armonia con la propria potenza, è cieca innanzi al lume della verità, la quale invano splende su di essa e non giunge a irradiarla. Così Hilda non può lucidamente parlare il suo linguaggio suggestivo se non a Solness; Rebecca non parla efficacemente che a Rosmer; Théa Elvested non ad altri che a Erberto Lövborg; Giorgio Werle non ad altri che a Edvige; Ines soltanto a Bernik; lo Straniero soltanto a Ellida Wangel nel più largamente simbolico de' lavori ibseniani, che è *La Donna del mare.*

Si salvano da questa classificazione *Casa di bambola* e *Spettri,* ne'quali drammi la teoria che è quasi la medesima, considerata negativamente nell'uno e positivamente nell'altro, influisce su' personaggi senza umanizzarsi in alcuno di essi: essa permane come esposi-

zione in taluni, come dimostrazione in altri; e sono questi i drammi più impressionanti, più artisticamente riusciti, più frementi di agitazione e più vivi di ascensione drammatica.

Nel primo di essi, la legge scientifica è posseduta dall' avvocato Helmer, ed è per lui una verità così indiscutibile che ne ha inspirata profondamente la cognizione in sua moglie Nora; lo stesso Ibsen, infatti, dice altrove che: *il matrimonio è un prodigio in cui la donna finisce per rassomigliare al marito.* Helmer è quindi la proposizione, per adoperare il frasario degli scienziati: Nora la dimostra, applicandola fino all'estrema conclusione, sino a provare l' inconciliabilità tra la sua permanenza nella casa conjugale e la felicità avvenire de' suoi figliuoli.

In *Spettri,* è la signora Alving che enuncia, e non certo discutendola, la teoria atavistica a cui si informa il dramma. Osvaldo, al solo mostrarsi col suo passo incerto, il suo occhio imbambolato, la sua pronunzia strisciante, le sue trasposizioni sillabiche, l'ha di già confermata, mercè una dolorosa evidenza. Gli eventi del dramma completano la dimostrazione. Egli entra nella stanza attigua,

abbraccia e tenta Regina, come suo padre vent'anni prima aveva fatto con la madre di costei; si odono le stesse parole che la signora Alving aveva udite esterrefatta in quel giorno..... Gli spettri ritornano con una identità di particolari spaventevole. Ecco il Simbolo che si libera da qualsiasi individuazione, che si generalizza, come nelle opere de' nuovi simbolisti, e sotto il cui influsso gl'interlocutori diventano argomenti, assunti polemici, temi di discussione. Ad onta di questa troppo manifesta intromissione del tesista, il Simbolo è tenace e ingombrante, assume una singolare potenza drammatica, che, non solo si ripercuote nella sensazione del personaggio che lo subisce, ma si rifrange nella sensazione di ogni spettatore sostituitosi in quel momento al personaggio artistico che è sulla scena. *Spettri* è perciò un vero dramma, raggiungente con mezzi eminentemente semplici e chiari un denso vigore tragico, sotto il cui sgomento un lontano spettro si evoca, e forse non del tutto a torto: quello di Shakspeare.

Malgrado tutto ciò: Henrik Ibsen non costituisce ciò che nella scuola chiamasi un modello. Il metodo non è impeccabile, l'abbiamo notato, e la singolarità dell'indirizzo può avere una schiera di proseliti, ma non inaugurare un sistema.

Che l'arte debba impossessarsi de' problemi che interessano la vita è una verità dimostrata, che non è sfuggita a critici di alto valore e dotati di ampia visione; ma chi potrebbe con rigorismo assoluto limitare agli artisti il campo dell'osservazione, e imporre loro di essere altrettanti filosofi e altrettanti moralisti? Chi oserebbe pretendere che l'inspirazione loro, tanto bella quanto più vergine, si pieghi alle leggi speciali de'quesiti che l'umanità per il suo benessere stima più urgenti? Di certo, meglio risponde alla sua missione di contemporaneità quell'artista che più profondamente sente l'utilità di incarnare lo spirito del suo tempo e di gittare nell'aria dell'epoca il grido dell'aspirazione comune; ma ciascun artista scovre nella vasta anima umana quella piega che più riflette il moto dell'anima propria, che di quella è un frammento. Quella egli stimerà più generale, più vibrante, più vitale e degna della colorazione artistica ond'egli la

vivifica e la tramanda, studiata nell' opera d'arte. I naturalisti non son meno legittimi de' psicologi, nè gl' intuivisti de' simbolisti, perchè tutti si affannano nella ricerca di un medesimo ideale, sorpreso in differenti istanti del suo sviluppo, nella immaginazione, nel sentimento, come nella parvenza degli eventi e de' fenomeni della vita e nella psiche di chi li rileva e li studia.

Un caposcuola non è più possibile determinarsi in tale libertà subiettiva di scelta. Come metodo, può Balzac essere tanto efficace modello quanto Zola, Tolstoi quanto Stendhal, Bourget quanto Ibsen, Flaubert quanto Dumas, Baudelaire quanto Carducci, a patto che si abbia con quello che più spontaneamente si elegge ad esempio affinità di sviluppo, di sentimento, di gusto, di intelligenza e a patto che ciascuno venga inteso nel momento intellettuale al quale ha appartenuto. Come inspirazione, la migliore non è che la propria.

Con quale arrogante sicurezza si potrebbe dire oggi: *seguite Ibsen*, se di lui, come degli altri, noi scorgiamo ciò che appare imperfetto o troppo singolarmente personale? se anche nelle sue dimostrazioni possiamo riconoscere un sistema di logica sotto-

posto a una serie di visioni speciali nate dal preconcetto subiettivo di giudicar la vita e di valutar le forze dell' anima umana? Non si può dire altro che: *studiatelo,* come tutti i grandi intelletti si studiano e tutti i grandi palpiti si cerca di comprendere, da Spinoza a Leopardi, da Shakspeare a Shopenhauer, da Spencer a Vittor Hugo, da Stuart Mill a Shelley.

Ibsen è della specie e, nel ciclo storico nel quale alitiamo, è indispensabile figgere il nostro sguardo in lui, che come pensatore desta gli artisti da un pigro torpore ideativo e come artista seduce anche i pensatori; in lui, che come artista anticipa al proprio esame filosofico l'idea, e come filosofo l'anticipa alla propria divinazione artistica. In lui si reintegrano l'intuito e l' esame, per cui ogni Idea, divinata prima e poi studiata, feconda ugualmente nel campo nell' arte e della scienza; e così tutti lo ritrovano tra' lottatori più fieri e più coraggiosi che, volendo restituito allo spirito la sua libertà, alla vita la sua gioja, alla morale la sua purezza, lavora anch' egli, a suo modo, perchè sia restituita all'Arte la sua importanza di realità psicologica.

Noi vogliamo che l'Arte svolga ed attui

questa rivendicazione, ma con l' impiego delle proprie energie, senza deviazioni forzate che la facciano abdicare al fascinante dominio sulla immaginazione e sul sentimento, che è ancora e sarà sempre la giustificazione gloriosa della sua esistenza nella irradazione dello spirito nostro. Noi vogliamo che l' Arte serbi questo alto e invadente carattere di universalità, e che, anche proclamando le battaglie spirituali, individualizzi questa missione in un' alta armonia estetica, che è la possanza duratura dell' Arte. Paesaggi, caratteri, analisi, movimento, dimostrazioni, avvenimenti, tutto deve essere coordinato a una tale sovrana influenza; fin' anco la logica e il legame ch' essa discovre tra le conscienze e gli eventi, tra le idee e le immagini, tra il pensiero e i fantasmi, deve obbedire a un complesso organismo estetico, che indirizzi lo spirito all' ideale artistico e lo faccia vibrare nell' ambiente emotivo.

Al dovizioso periodo dell'invenzione, reagì una pertinace attività osservatrice, mercè la quale non si cercò abbastanza il funzionamento corrispondente delle anime, e si acquistò una concezione incompleta della

vita, isolandola nella sola rappresentazione della realtà.

Oggi, per un'inconsciente ribellione alla esuberante visione obiettiva, noi preferiamo reintegrare ogni fenomeno nel suo riverberarsi sull' adeguato stadio dell' anima che lo intende; così, dalle percezioni sensorie il fatto passa nelle vibrazioni della conscienza che corrispondono ad esso; e si va anche più oltre, quando si intende il fatto esteriore come una parte agente della conscienza che l'artista recide nel vasto movimento della conscienza universale.

Da ciò le rinnovate tendenze verso una rianimazione interiore, le distillazioni analistiche, la rappresentazione analogica dell'Ignoto, l'esame delle sensazioni, la ricerca delle ripercussioni emotive, da ciò — in breve — una concezione nuova della vita, guardata ne' fenomeni, complessi e assorgente verso le leggi universali dell' essere.

Anche l'artista, quindi, s'impossessa di tutte le idee splendenti ne'firmamenti scientifici , e tutte le sue forme si modificano sotto questo influsso ; e anche il drammaturgo, che sente restituita alla sua missione l' antica dignità educatrice.

Il teatro stesso è divenuto campo di ga-

gliarde battaglie e di tenaci tenzoni; esso completa con Ibsen la cattedra, perchè ravviva e mette in urto le idee che da quella si van proclamando, come altrettante conquiste dello spirito rinnovantesi. Anche qui, sulla scena, emancipatasi dalle tradizioni restrittive e considerata non più alla stregua di elementi che non sono assolutamente artistici, come delle formule convenzionali, il pensiero vigilante è penetrato e grida alto le sue vittorie e prepara animoso le sue rivoluzioni.

Ciò ha inteso Ibsen, come drammaturgo, portando alla ribalta quesiti religiosi, politici, sociali, filosofici; inaugurando la critica sulla scena come se enunciasse problemi da una cattedra, ove il tema diventa antefatto, le opinioni diventano personaggi, la polemica dialogo teatrale, il riassunto catastrofe: cattedra alla quale nessuna teoria è estranea, nessun problema è inadeguato, nessuna dimostrazione inaccessibile: — soliloquio in cui l'esposizione si frammenta nella distribuzione de'personaggi e in cui la realità assoluta lotta con tutto quanto è ispirazione ideativa e verità etica simboleggiata in tipi astratti, sospesi tra cielo e terra e ripugnanti quasi al contatto del suolo.

Questo faranno in seguito molti altri e per altre idee, a misura che definitivamente si sposterà il preconcetto nell' opera drammatica e si concederà anche ad essa l'emancipazione a cui, come qualunque altra forma dell'attività pensante, essa ha diritto; a misura che veri artisti, però, la renderanno atta a impossessarsi di tutti i problemi dell'anima, di tutte le idealità della vita, serbandole un assoluto carattere d'arte.

Di certo l'invasione di questo nuovo senso di valutar l' arte, e che risponde al nuovo senso di gustar la vita, è stata rapidissima. Venticinque anni or sono Vittoriano Sardou rappresentava l'ultima espressione nel teatro sensazionale, e nel forsennato plauso che si tributava a lui tanto sagace e fertile, si affievolì quasi l' ammirazione doverosa per quell'acuto Alessandro Dumas, il cui teatro moralista e le cui raffinatezze psicologiche non diffusero abbastanza, fuori di Francia, il loro soffio di ribellione.

Lo svolgimento che han subìto le generali facoltà critiche ci ha dimostrato quanto fosse ingiustificata la preferenza e come nell'ostinazione moralista, il Dumas, malgrado la scelta delle favole rivelanti troppo l' influenza romantica del suo tempo, antici-

passe con sottigliezza elegante, acuta e geniale, la tendenza al problema morale sviluppatasi di poi e allargatasi ora in Ibsen, dal semplice esame di contradizioni o di errori sociali e da' dissidî dell'amore, a una critica più ampia che tocca da vicino la conscienza e i diritti dell'anima umana.

A ogni periodo di maturità intellettiva risponde un' adeguata intensità nella indagine de' pensatori e un adeguato riflesso sulle valutazioni che l'artista fa della vita. Il moralista Dumas fa pregustare a traverso i suoi agili paradossi, fatti per rendere la verità *amusante et visible*, le prime ribellioni; e oggi Ibsen imprime maggior larghezza alla sua visione, guarda contatti e conflitti di anime e pianta aspramente, nel teatro, il suo quesito di rivoluzionario, con una formula più intransigente e impetuosa e co' criterî più rigidamente etici dell' intelletto nordico.

E men profondo di Dumas era stato Augier, per cui l'osservazione della vita, espressa in un' armonia troppo affine alla prestabilita architettura teatrale, acquista in ampiezza quanto perde in sottigliezza. Così, a misura che la vita interessa meno pe' suoi dibattiti, l'osservazione sfiora appena l'epi-

dermide degli uomini e la superficie delle cose. Il gioviale e semplice Goldoni deve appunto a questa superficialità la sua gaiezza e la sua indulgenza.

Molière e Shakspeare giganteggiano a distanza, e non certo per una ugual tormentosa penetrazione discovritrice de' problemi contemporanei loro; ma per quella mirabile potenza di psicologia drammatica, che più il tempo allontana da noi, più fa sembrare inconseguita e suprema.

Nelle ricerche de' novatori dovrebbe penetrare la sicurezza de'veri, ineluttabili problemi umani , e con essa la forza di una grande cultura; ma dovrebbe penetrare anche più profondamente il sentimento di quella antica eccellenza geniale con la divinazione del carattere universale; perchè le idee anche più fulgide, se non saranno come rifiorite nella atmosfera calda delle emozioni e nella feconda elaborazione estetica di una genialità vivificante, appariranno adombrate e impicciolite tra' miraggi della scena e i deboli inganni della rappresentazione.

Occorre che il fantasma artistico ricrei, nella sua colorazione e nel suo rinnovamento psicologico, il problema del pensatore; occorre che l' Idea rifaccia, anche per l'ar-

tista, il suo cammino a traverso le vie della luce.

Perchè pulsa — ad onta di tutte le scettiche esteriorità — nel fondo delle conscienze moderne, quella che nelle vecchie imperava, assorbente, frondosa e loquace: l'aspirazione verso le rivelatrici altezze dell'enigma dell'essere. Un tempo, questo fulcro luminoso si intravedeva come mèta di speculazione metafisica, mentre oggi si intende come approdo dell'ardimento induttivo nello sviluppo del pensiero. Il metodo moderno, se ha ricostruito il mondo dell'arte sulle basi di un'osservazione ampia, logica e complessa, non ha distrutto quella aspirazione innata dello spirito umano e giustificante il perenne suo evolversi e l'instancabile suo volo verso la purificazione suprema; essa torna per altre vie con altre forze, e in un tempo è impeto di poesia, in un altro è maturazione metafisica, e nel nostro, quando dalle conquiste naturalistiche sembra sia stata domata, ecco che sfavilla dalle stesse conclusioni scientifiche e risale nell' Opera come già ascese nella conscienza universale.

E così, le modulazioni sentimentali riappaiono nell'arte, le inspirazioni eccelse ritornano, l'azzurro balena sull'orizzonte: e un

misticismo nuovo irradia la fecondazione artistica, non più come rivelazione intuitiva, o esaltazione inconscia, ma come conclusione unica e salvatrice di un organismo scientifico, a cui il pensiero ha impresso la sua audacia e non più solo la fede il suo ardore.

L'Arte, sia quella delle figurazioni plastiche come quella delle divinazioni ideologiche, dovrà celebrare intera questa ascensione.

Le energie sentimentali saranno anch'esse come ravvivate da nuovi centri dinamici rispondenti al gorgoglìo della rivoluzione latente e indistinta che serpeggia nelle nostre anime, così sitibonde d'Ideale, così avide di Verità.

E, rinverdite le scaturigini delle nostre emozioni, l' Arte, consacratrice delle fiere battaglie, delle cupe tragedie moderne, delle sottili torture dell' anima contemporanea, sorriderà alle conscienze adulte con lo stesso palpitante fascino onde, ingenua, sorrise a' vergini ingegni e a' cuori teneri, nell' ora breve della giovinezza soave e de'dolci amori.

FINE

DELLO STESSO AUTORE

I Borgia — *Napoli, Stab. Tip. A. Trani.*

Ninnoli femminili — *Napoli, A. Tocco, editore.*

A la ribalta — *Napoli, L. Pierro, editore.*

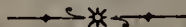
Fortunio — *Milano, Edoardo Sonzogno, editore.*

Prossimamente

Nel turbine, *dramma in 4 atti.*

Sulla vecchia scena — *Medaglioni.*

In preparazione

LA PSICOLOGIA A TEATRO

Collezione Fortunio

Cristo alla festa di Purim di Giovanni Bovio

San Paolo dello stesso

Ritratti antichi di V. Pennetti.